lionello venturi

Grecii și romanii • Evul mediu • Renașterea • Perioada barocă • Iluminism și neoclasicism • Romantismul și evul mediu • Filozofia idealistă și istoria artei • Filologi, arheologi și cunoscători în secolele XIX și XX • Critica franceză în secolul XIX • Critica de artă și pura vizualitate • Critica de artă din secolul XX.

istoria criticii de artă

editura univers

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIA CRITICII DE ARTĂ

LIONELLO VENTURI

0 000008 92281 BCU IAŞI

În româneşte de
CONSTANŢA TĂNĂSESCU

Prefaţă de
RAOUL ŞORBAN

Bucureşti, 1970
Editura UNIVERS

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

AFIRMAȚIA că, înainte de a se subordona unui plan prestabilit, orice lucrare cu caracter științific trebuie să-și justifice rațiunea de a fi, necesitatea existenței, este, desigur, o banalitate. Peste care însă, în cazul de față, ca în atîtea alte cazuri, nu putem trece. Critica de artă, faptul e foarte cunoscut, nu este încă în măsură de a-și fi văzut, pînă de curînd apreciată istoric, în lucrări de mai mare sau mai mică anvergură activitatea. Încercările au fost — cîte au fost — sporadice sau adiacente teritoriului. Referirile s-au făcut cel mai ades la perioade limitate. Iată de ce o lucrare ca cea a lui Lionello Venturi, de la a cărei primă apariție a trecut respectabila distanță de trei decenii și jumătate, este capabilă să suscite un interes deosebit atît pentru criticul sau istoricul de artă cît și pentru amatorul avizat. Depășind interesul, oarecum limitat, pe care ni-l oferă, ca mărturie asupra gîndirii critice a unui important istoric al artei, cartea de față se impune, în primul rînd ca o sinteză a gîndirii critice văzută din perspectiva istorică, sau cum se exprima un cercetător, ca *„o istorie a ideilor estetice ce au condiționat judecățile asupra artei"*. Ni se pare de prisos să mai insistăm asupra însemnătății și utilității unei asemeni întreprinderi. Cîteva probleme ar rămîne totuși de discutat, chiar și în cadrul restrîns al unei prefețe, al cărei scop este, mai mult, prezentarea cărții decît analiza critică a conținutului acesteia. Prima întrebare, și cea mai importantă, care se poate pune e următoarea : în ce măsură o asemenea carte este sau rămîne fidelă programului autorului ? Să precizăm.

Pe urmele lui Croce, Venturi identifică istoria artei cu critica de artă. Ideea este exprimată cît se poate de limpede în *Introducerea* prezentei lucrări, ducîndu-l pe autor la inevitabila con-

cluzie că „adevărata interpretare istorică și adevărata critică estetică coincid".

Critica de artă, dintr-o atare perspectivă, ar trebui să se ocupe cu *ilustrarea raporturilor dintre artă și gust*, la fiecare artist — prin gust Venturi înțelegînd preferința artistului pentru anumite elemente în vederea încorporării lor în opera de artă individuală respectivă. Se înțelege, de aici, credem, destul de clar ce anume ar trebui, în concepția lui Venturi, să facă obiectul istoriei criticii de artă. Care ar fi, în aceste condiții, diferența între istoria esteticii și a criticii ? După Venturi din istoria esteticii se poate extrage conștiința *conceptului de artă în generalitatea lui* pe cînd istoria criticii poate duce la cunoașterea raporturilor, în cadrul istoriei, între conceptul respectiv și lumea gustului format prin operele de artă individuale. Așa stînd lucrurile, teritoriul istoriei criticii de artă ne apare imens, și însuși autorul, realizînd acest lucru simte nevoia să-l esențializeze, reducîndu-l, din motive metodologice, la *judecată*, expresie sintetică a considerațiilor de cea mai complexă natură făcută asupra artistului sau operei de artă. Stabilind factorii principali ai judecății — pragmatic (furnizați de operă) *ideal* și *psihologic* care ține de subiectivitatea artistului) și relevînd caracterul precumpănitor[1] al primului factor (idealul furnizat de ideile estetice și filozofice ale criticului) se procedează o dată în plus la precizarea direcțiilor și scopurilor autorului.

Încercarea de a fixa un cadru lucrării de față prin delimitarea — oarecum riguroasă — a obiectului și noțiunii de istorie a criticii de artă (am văzut ce sens larg este atribuit termenului) nu este de natură să asigure prin ea însăși coerența absolută a lucrării. Motivul rezidă într-o dificultate invocată, deși direct, chiar de autor : *„Înainte de secolul al XVIII-lea critica de artă n-a avut ocazia de a se manifesta decît în tratatele de artă și în operele artiștilor „Secolul al XVIII-lea însă a oferit, prin expozițiile de artă — mai ales în Franța — un prilej favorabil pentru dările de seamă critice, altfel spus, critica de artă și-a găsit forma sa firească. Nu mai era vorba să se strecoare ici și colo cîte-o apreciere printre informațiile referitoare la artiști și normele ar-*

[1] Vezi introducerea autorului p. 41

*tistice, era vorba să se scrie numai pentru ca autorul să-şi poată expune părerile asupra unui grup de opere şi artişti**". Cu alte cuvinte, pentru perioada anterioară secolului al XVIII-lea caracterul activ, la zi, al criticii este cvasiinexistent. Critica de artă se manifestă şi ca istorie de artă şi iată de ce, cel puţin pentru această perioadă, încercarea de echivalare a conţinutului celor două discipline, pe care am anunţat-o mai sus, poate părea, întrucîtva, firească. Cadrul fixat ca atare de Lionello Venturi istoriei criticii de artă se dovedeşte o *convenţie* şi de aceea nu ne mai poate mira faptul că pînă în secolul al XVIII-lea invocat aici, istoria de faţă este o trecere în revistă a principalelor idei asupra artei din antichitate şi evul mediu. Faţă de o istorie a ideilor estetice sau a reflecţiilor asupra artei diferenţa este minimă şi constă, după părerea noastră, doar în abordarea chestiunii dintr-o altă perspectivă : din aceea *a principiului creativităţii* în care Venturi vedea, îndreptăţit, factorul motor al genezei operei de artă. Nici acest fapt nu este însă suficient pentru a oferi o desfăşurare cronologică oarecum normală, şi, în acest caz, autorul este nevoit, nu arareori, să înregistreze pentru antichitate de pildă — aprecierile pe care le fac contemporanii asupra operei unui artist, prezentîndu-le ca embrion al unei gîndiri critice. După el antichitatea a pus problemele principale ale criticii — care chiar nerezolvate şi neînchegate într-un sistem unitar — „au vădit un spirit de observaţie ascuţit"**. În acest caz, ca şi în altele se pot fi invocate, conţinutul cărţii despre care vorbeam îşi află acoperirea mai mult în titlu, fondul subsumîndu-se, mai mult sau mai puţin, cum spuneam, istoriei ceva mai generale a concepţiilor despre artă în diferite timpuri.

Revenind însă la perioade mai apropiate este de semnalat o carenţă oarecum asemănătoare. Secolul al XIX-lea şi al XX-lea nu îşi găsesc, după opinia noastră, în cartea de faţă, o ilustrare pe măsura contribuţiei aduse în dezvoltarea şi cîştigarea de noi dimensiuni a criticii de artă. Fără îndoială că nici autorul nu a urmărit o cercetare exhaustivă. Dificultăţile pe care le-a avut de învins în conturarea profilului unei discipline care prin forţa

* Vezi p. 165.
** Vezi p. 72.

împrejurărilor are numeroase puncte de contact — ajungînd uneori pînă la identificare — cu istoria artei şi cu estetica, şi-au pus fără îndoială amprenta şi asupra schiţei evoluţiei istorice a acesteia. Iată de ce, cu toate limitele semnalate, inerente oricărei lucrări circumscrise în domeniul istoriei artei, unde orice tendinţă de normativizare are întotdeauna un coeficient extrem de mare de relativitate, *Istoria criticii de artă* a lui Lionello Venturi se prezintă ca o lucrare deosebit de utilă pentru aprofundarea unui domeniu care în epoca modernă îşi lărgeşte necontenit aria de investigaţii. Ea îşi păstrează şi astăzi valoarea şi semnificaţia de sinteză în care punctul de vedere personal al cercetătorului nu afectează prezentarea riguroasă a problemelor şi ideilor estetice discutate şi îşi cîştigă neîndoielnic un loc permanent între cărţile clasice de estetica şi teoria artei.

RAOUL ŞORBAN

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

1. TRADUCEREA a fost efectuată după cea de-a III-a ediție italiană a lucrării Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, apărută la editura Giulio Einaudi, Torino, 1964, care reproduce întocmai a II-a ediție italiană din 1948.

2. Bibliografia care însoțește lucrarea aparține autorului. Ea a fost revăzută și îmbogățită, pentru cea de-a III-a ediție italiană, prin grija lui Guglielmo Capognossi-Guanua, cu lucrările de referință și cu cele de specialitate apărute între 1948 și 1964. Adăugirile sînt indicate prin paranteze drepte.

3. Acolo unde pentru tălmăcirea pasajelor din unele lucrări au fost folosite versiunile românești tipărite, s-au dat în notă informațiile bibliografice cuvenite. În același mod au fost semnalate, atunci cînd există, și unele traduceri românești ale scrierilor mai însemnate la care se referă autorul.

Editura UNIVERS

Biblioteca de limbi clasice și moderne

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

Condițiile actuale ale istoriei artei

DACĂ luăm în considerație progresul pe care l-a făcut istoria artei în ultimii cincizeci de ani, nu ne putem reține uimirea și satisfacția, deoarece rezultatele sînt prodigioase. Numărul de monografii privind artiștii și monumentele, istoriile generale sau speciale ale artei — pe națiuni și pe epoci sau tratînd cîte o singură artă — tratatele asupra iconografiei sau tehnicii, publicațiile de documente, cataloagele operelor din muzee sau colecții, revistele tehnice pentru cunoscători sau cele culturale pentru public și, mai cu seamă, reproducerile operelor de artă din toate timpurile și din toate țările, alcătuiesc laolaltă un imens volum de material de studiu. Unele biblioteci de istorie de artă s-au extins foarte mult, ca de pildă la Istituto italiano di archeologia e storia dell'arte de la Roma, sau la L'Institut d'art et d'archéologie din Paris, unde se află și prețioasa Bibliotecă Doucet, la Institutul Courtauld din Londra, care include Witt Library, și la Frick Art Reference Library din New York.

Cine a avut prilejul să frecventeze unul din aceste mari institute știe că au fost reproduse toate operele principale de artă, și chiar și multe din cele secundare, de mică sau foarte mică importanță, din toate domeniile artei, din toate țările și din toate epocile, astfel încît cunoașterea documentelor grafice, chiar dacă e, cum e și natural, incompletă, stă nu numai la îndemîna specialiștilor, ci chiar și a omului de pe stradă. S-a lucrat în aceeași măsură, dacă nu și mai mult, la descoperirea

și publicarea datelor istorice privind operele de artă și artiștii, așa că și în domeniul acesta s-a realizat un progres considerabil. Datorită numărului mare de documente, și caracterului haotic al publicării lor, cunoașterea completă a acestora devine destul de anevoioasă pentru cercetătorul izolat ; se întîmplă chiar ca mai mulți cercetători să anunțe în mod succesiv aceeași „descoperire" numai din pricină că nu se cunosc. Inconveniente inevitabile și nu prea grave în sine. Un indice bine alcătuit, și ținut la zi cu tot ceea ce se publică în revistele de artă, va îngădui remedierea unor asemenea inconveniente. De altfel dovada că s-a și ajuns la o anumită unitate în ceea ce privește publicarea materialelor grafice și documentare ne este dată de cataloagele sistematice privind opera unuia și aceluiași artist. Peste tot, sau aproape peste tot, în Europa ca și în America, autorul unei monografii întrebuințează aceeași metodă cînd e vorba să compună catalogul sistematic al operelor unui artist. Rezultat important care merită să fie luat în considerație.

E un lucru cunoscut însă că istoria artei, deși cuprinde cataloagele sistematice, nu e alcătuită numai din acestea. Pentru difuzarea materialelor achiziționate, pentru explicarea documentelor care stau la baza cercetărilor, a fost nevoie de munca istoricilor de artă, un lucru important și care merită toată considerația. Și e lesne de înțeles că aceștia, împinși de necesitatea de a strînge, de a îmbogăți și de a perfecționa materialul găsit, să fi fost absorbiți de această sarcină fundamentală și să nu se mai fi gîndit la nimic altceva.

Dacă, după ce am admirat acțiunea de publicare a materialelor artistice și documentare, am dori să aflăm cîte ceva și despre ideile conducătoare ale istoriei artei din zilele noastre, despre valorile spirituale pe care le reprezintă aceasta, despre relațiile pe care le stabilește ea cu filozofia, istoria și literatura, ne-am da imediat seama de lipsa unei unități, de faptul că domnește o adevărată anarhie. Istoria artei are, de la națiune la națiune, un caracter divers, ca și cum ar trăi în niște comparti-

Scanned with OKEN Scanner

mente etanşe. Un englez care se ocupă de Giorgione citeşte toate documentele cîte s-au descoperit cu privire la artistul respectiv, toate argumentele invocate în favoarea paternităţii uneia sau alteia dintre operele sale, chiar dacă acestea au fost publicate în italiană, germană sau franceză. Dar dacă un italian a expus anumite teorii critice care pot sluji la formularea unei aprecieri asupra lui Giorgione, sau asupra multor altor maeştri, putem fi siguri că englezul în cauză nu-l va citi niciodată, şi viceversa. Toţi sau aproape toţi scriitorii de artă de pe continent au citit cărţile lui Berenson sau ale lui Hill, dar cine a citit lucrarea *Speculatione (Speculaţii* — 1924) a lui Hulme ? De altfel acelaşi fenomen se poate observa şi între graniţele fiecărei ţări. Modul în care se predă storia dell'arte de la Roma, sau la L'Institut d'art et e vorba de două discipline deosebite. De unde provine însă această totală absenţă de unitate, sau, cu alte cuvinte, acest haos metodologic care se constată în istoria artei, lăsînd la o parte muzeografia propriu-zisă ? Răspunsul e simplu : progresul la care s-a ajuns cînd e vorba de publicarea documentelor şi de comentariul lor filologic dispare atunci cînd e vorba de a formula o *judecată* asupra unei opere de artă sau a unui artist. Şi, ceea ce e şi mai rău, lipseşte adesea pînă şi conştiinţa că o asemenea judecată ar fi necesară. Aşa că adevărata cauză a lipsei unui atare progres e tocmai *viciul* de conştiinţă, deoarece, dacă nu ne înşelăm, cea dintîi condiţie pentru a obţine un progres e aceea de a-l dori.

Dacă veţi spune unui profesor de istoria artei că în prelegerile sale nu se află nici o judecată de valoare, se va simţi jignit. Dar dacă-l veţi întreba care sînt criteriile care stau la baza judecăţilor sale, de cele mai multe ori vă va răspunde că el se limitează la fapte, că arta o simţi sau n-o simţi, sau îţi va servi drept diapazon apreciativ cine ştie ce schemă demonetizată : desăvîrşirea artei clasice de pildă, respectul faţă de realitate, valoarea decorativă, perfecţiunea tehnică, superioritatea formei,

și așa mai departe. Și dacă, după aceea, comparați soliditatea acestor idei cu exactitatea faptelor pe care le expune, vă veți da seama că ireproșabila sa cultură privind tot ceea ce se referă la documentarea faptelor este dublată de o ignoranță apreciabilă în tot ceea ce se referă la idei.

E lesne de înțeles că o asemenea stare de fapt își are cauzele ei. Trebuie, de aceea, să ne întoarcem la începutul secolului al XIX-lea, pentru a descoperi o mare înflorire a tuturor disciplinelor istorice, promovată de filozofia idealistă. Cercetătorii care, avînd drept bază noțiunea idealistă de dezvoltare, s-au dedicat descoperirii faptelor istorice. au sfîrșit, pe de o parte, prin a se preocupa în mod aproape exclusiv de problema constatării acestor fapte, astfel încît au pierdut pe drum ideile de la care porniseră în scopul de a le interpreta ; pe de altă parte au descoperit că filozofii idealiști făcuseră referințe la fapte inexacte, și au fost ispitiți să atribuie acele inexactități nu unei reale lipse de precizie, ci înseși ideilor filozofilor idealiști. Acesta este motivul pentru care noua promoție de istorici a fost o promoție de istorici-filologi, care i-au negat sau nu i-au luat în considerație pe istoricii-filozofi. Au pierdut astfel încetul cu încetul legătura ideatică dintre fapte, mai cu seamă în perioada pozitivistă, care de altfel nici nu s-a sfîrșit încă, perioadă în care cercetătorii au renunțat să mai gîndească, rezumîndu-și orice activitate științifică la o clasificare de tipul celor folosite de istoria naturală. Faptele istorice. așezate în serie, chiar de o mare exactitate, fiind lipsite de orice legătură ideatică, nu mai reprezintă nimic pentru spiritul omenesc, ci numai pentru curiozitatea unui erudit. Istoria a fost redusă la cronică, și fiindcă modul acesta de a face istorie, fără judecăți, în ceea ce privește istoria artei părea o absurditate chiar și pentru mințile cele mai elementare, a fost improvizată judecata. Dar în loc să se mediteze asupra acestei judecăți și să se discute, ajungîndu-se la perfecționarea ei, tocmai din patrimoniul anterior al ju-

decăţilor emise, ea s-a bazat fie pe tradiţia academică a artei, cea mai neartistică dintre tradiţii, fie pe unele elemente străine artei, ca adevărul ştiinţific, legea morală sau istoria moravurilor. Taine a dus aceste deviaţii pînă la ultima lor consecinţă prin legea cunoscutului său *milieu*, considerînd opera de artă ca un produs al condiţiilor sociale din istoria unui popor sau a unei epoci ; era vorba de un determinism în care arta pierdea orice autonomie şi orice libertate.

După ce a secat aceste rezerve, estetica reînvie la începutul secolului nostru. Şi cu toate disensiunile dintre scriitori, şi cu toate contradicţiile în care se încurcă aceştia, estetica începe să fie pătrunsă de un nou sens al naturii artei, care a pus în adevărata lor lumină o serie infinită de prejudecăţi şi de erori.

Imaginaţie şi creaţie

Cine vrea să-şi reînnoiască propria-i cultură în ceea ce priveşte istoria artei, pe baza meditaţiei asupra problemei artei, recurge la estetică. Dar dacă se rezumă la cunoaşterea unei singure cărţi de estetică, îşi însuşeşte ideile acesteia cu fervoarea unui neofit şi le aplică în mod mecanic, efectul va fi lamentabil. Cunoaşterea acestei discipline — ca orice altă cunoaştere de ordin spiritual de altfel — nu poate fi decît istorică. Istoricul de artă trebuie să cunoască aşadar în mod obligatoriu istoria esteticii. Aceasta îl va elibera de nenumărate prejudecăţi curente şi-i va crea condiţii favorabile pentru obţinerea unor fericite intuiţii critice.

În capitolele următoare, unde se va trata despre judecăţile critice, va fi făcută, la început, o sumară trecere în revistă a ideilor estetice care au condiţionat aceste judecăţi. E necesar să indicăm totuşi încă de pe acum, chiar dacă o vom face în mod elementar, care sînt principalele rezultate ale criticii moderne, aşa încît ci-

titorul să se poată orienta asupra aprecierilor exprimate sau subînțelese cu privire la valoarea actuală a diferitelor atitudini critice din trecut.

Sarcina esteticii este găsirea acelui atribut comun datorită căruia operele poetice, pictura, sculptura, arhitectura, muzica etc. să poată fi considerate opere de artă, definirea, cu alte cuvinte, a *ideii* de artă.

Pentru căutarea unui asemenea atribut au fost întrebuințate două metode : cercetarea obiectelor care sînt presupuse a fi operă de artă, și introspecția. Prima metodă nu a dat rezultate mulțumitoare, fiindcă nu s-a găsit nici un atribut comun pentru cuvinte, forme, culori și sunete. În schimb introspecția a dat roade frumoase. Aceasta înseamnă să meditezi asupra activității mentale a omului atunci cînd acesta creează artă. Un om care gîndește, dă naștere unei opere filozofice sau științifice. Un om care-și cheltuiește voința în vederea acțiunii, produce opere morale, politice sau altele de același fel. Sigur, gîndirea și voința sînt și ele cuprinse în opera de artă, dar nu ele sînt acelea care fac ca o operă să fie o operă de artă. Creația artistică are la bază o activitate umană diferită.

Organul activității umane care produce artă este ceea ce în limbaj popular se numește *imaginație* sau *fantazie*. Nu e vorba de acea imaginație care se limitează să asocieze două lucruri îndepărtate, și nici chiar de acel pur joc al fantaziei, care se numește fantastic. Imaginația creatoare de opere de artă nu ocolește realitatea, ci o pătrunde, îi surprinde un anume aspect, adică acela care o identifică cu modul de a simți al artistului, dezvăluind astfel acea parte a realității care scapă cunoașterii raționale. Întrucît prima experiență a lumii exterioare e furnizată omului de către simțuri, imaginația este acea activitate spirituală care realizează sinteza experiențelor simțurilor.

În cursul activității sale, de la experiența furnizată de simțuri pînă la opera imaginației, artistul parcurge o întreagă lume, cunoscută sub numele de *sentiment*.

Atîta timp cît viaţa omului e confuză încă deoarece nu a ajuns la stadiul de clarificare pe care-l dă imaginaţia, raţiunea sau voinţa, comunică însă cu lumea externă prin intermediul unor impulsuri confuze, în care receptivitatea pasivă a simţurilor se amestecă cu activitatea embrionară a minţii, omul trăieşte viaţa afectelor, viaţa sentimentului. Senzaţiile şi sentimentul se află aşadar la originea oricărei opere de artă. Dar atîta timp cît artistul e cufundat în experienţa lui senzorială sau sentimentală, el nu creează artă. Artistul trebuie să iasă din starea aceasta, să se separe de lumea simţurilor şi sentimentelor sale, şi trebuie să contemple această lume : atunci, şi numai atunci, pătrunde în lumea artei.

Un pictor vede un copac şi vrea să-l picteze. Pe el nu-l interesează datele ştiinţifice care determină specia sau vîrsta copacului. Artistul nu vede decît aparenţa copacului, masa întunecată a frunzişului, de pildă, proiectată pe radioasa limpezime a cerului. Masa aceea întunecată iscă în artist un sentiment de afecţiune pentru arbore ca şi cum ar fi vorba de o fiinţă omenească ; el simte că acel copac e puternic sau firav, calm sau chinuit, înfloritor sau jalnic. Ceea ce presupunem noi a fi realitatea obiectivă a naturii este copacul în sine, dar ceea ce cunoaştem e realitatea lui subiectivă, pe care o numim caracterul copacului — cu alte cuvinte, ceea ce a văzut şi a simţit pictorul. Asupra acestei realităţi subiective lucrează imaginaţia în scopul de a o clarifica, de a-i reda imaginea. Artistul ajunge la clarificarea respectivă şi la crearea imaginii numai atunci cînd reuşeşte să înţeleagă forma realităţii subiective. Funcţia copacului constă în a-l inspira pe pictor. Orice dat poate inspira un pictor, nu numai fiecare obiect fizic, dar chiar şi Dumnezeu, sau acţiunile omeneşti, şi pînă şi ideile, dar cu condiţia ca acest dat să trezească senzaţiile şi sentimentul artistului. Altminteri imaginaţia lucrează în gol, şi se pierde în fantastic.

Scanned with OKEN Scanner

Sarcina imaginației este crearea unei *forme*, forma fiind categoria mentală atribuită experienței senzoriale și vieții sentimentului. În formă recunoaștem semnul activității mentale, depășirea vieții simple, actul distinctiv al creației. Pentru a fi artistică, forma trebuie să fie creată. Adică, nu copiată și nici inventată. Invenția este de fapt producerea unui obiect distinct de viața omenească (telefonul sau avionul), în vreme ce arta începe și se termină în om, aparține istoriei omului, dezvoltării minții omenești. O operă de artă este o nouă ființă omenească. Arta se deosebește de opera de imitație sau de invenție prin *creativitatea* sa.

Orice operă de artă e, în același timp, concretă și abstractă. Este concretă deoarece conținutul său aparține lumii naturii și vieții, și este abstractă deoarece forma ei e rezultatul unei detașări mentale de lumea concretă.

Orice activitate mentală aduce o cunoștință; dacă arta n-ar aduce nici o cunoștință ar fi un joc inutil. Dar cunoașterea artistică trebuie deosebită de cea științifică și de cea mistică. Cunoașterea științifică se dobîndește prin tipuri și categorii pe care rațiunea le formulează drept adevăruri. Cunoașterea mistică e datorată supunerii complete a individului față de universal, fără a recurge la rațiune. Nici cunoașterea artistică nu e datorată rațiunii, dar în loc să fie supunere față de universal, ea este cunoașterea individualului, a unui individual în care se presupune că se oglindește universalul. Un pictor peisagist reprezintă *cîteva* frînturi de lume, individualizate sub forma unui anume copac, unui anume fluviu, unui anume munte. Dar asemenea individualități devin operă de artă numai dacă *sînt* creațiile imaginației artistului, și imaginația umană este cea care aparține lumii universalului și infinitului. Cu alte cuvinte, peisajul respectiv este cunoașterea unei individualități, care poate fi un copac, dar căreia imaginația artistului i-a imprimat totuși valoarea unui universal uman.

Simțurile și sentimentele variază de la om la om, ba chiar în fiecare epocă din viața fiecărui om. Imaginația

creatoare variază de la artist la artist, ba chiar de la o operă la alta a aceluiaşi artist. De aceea fiecare operă de artă e unică, formele artei sînt infinite, şi *perfecţia formei* nu există. Adică : fiecare formă e perfectă atunci cînd e creată. Cînd se spune despre o formă că e perfectă, înseamnă că imaginaţia creatoare a unui artist se află complet întipărită în ea. Perfecţiunea formei depinde aşadar de personalitatea artistului şi de nimic altceva. Pentru a şti dacă şi cît e aceasta de perfectă, nu trebuie s-o comparăm cu alte forme sau cu un tip de forme (ca forma clasică), ci să recompunem personalitatea artistului şi să vedem dacă aceasta a fost absorbită în propria lui imaginaţie creatoare.

Conceptul de gust

Imaginaţia unui artist nu lucrează în gol, ci într-o lume istoriceşte concretă. Nimeni nu porneşte de la o *tabula rasa*, de la nimic, ci de la tradiţia pe care i-o oferă mediul înconjurător. Un artist îşi depăşeşte tradiţia mediului său înconjurător, creează ceva nou, ceea ce nu există în tradiţie şi care constituie o nouă tradiţie. Dar şi dacă se răzvrăteşte împotriva tradiţiei mediului său, prin simpla lui răzvrătire artistul respectiv îşi aduce aportul la această tradiţie.

Un pictor nu inventează linii, forme şi culori, privind pe fereastră afară. Ci a învăţat toate acestea de la profesorii şi colegii lui, din picturile trecutului, şi alege ceea ce-i convine. Mediul în care trăieşte îi condiţionează, printre altele, cultura, idealurile, atitudinea morală şi religioasă. Preferinţele sale, atît în ceea ce priveşte domeniul general uman, cît şi în cel propriu-zis estetic, sau în cel tehnic, sînt cînd instinctive, cînd deliberate şi voite. Dar nici una din preferinţele acestea nu se identifică cu creativitatea. Ele iau parte la constituirea operei de artă, sînt cuprinse în opera de artă, dar cînd opera

de artă e perfectă, ele apar transformate de actul creației, și pot fi recunoscute numai atunci cînd sînt izolate din acel întreg, din acel caracter de sinteză care e specific creației.

E necesar să se facă, aici, o distincție între sinteza operei de artă (creativitate) și elementele constitutive ale acestei opere, care pot fi disociate de operă, care pot să se găsească în mai multe opere și care nu se identifică cu ceea ce se numește artă. Elementele constitutive au naturi variate, de la cea tehnică la cea ideatică, dar posedă un caracter comun atunci cînd e vorba de sinteză, de creația operei de artă. Acel caracter comun a fost denumit de mine, cu mulți ani în urmă, *gust*.

Analizînd elementele unei picturi, criticul își dă seama că pictura respectivă reprezintă Fecioara cu Pruncul, și se întreabă dacă pictorul s-a inspirat din idealul transcendental al Maicii Domnului, sau și-a concentrat atenția asupra eternei iubiri materne.

Observă dacă imaginea apare pe un fond de aur, fără nici o legătură cu realitatea, sau dimpotrivă, e situată într-un spațiu închis, o cameră sau o biserică, sau în mijlocul naturii. Imaginea mai poate fi, de asemenea, desprinsă, izolată de oricare dintre fondurile pomenite, sau dimpotrivă, strînsă într-un spațiu ca într-o nișă, sau scăldată în atmosfera spațiului liber. Imaginea respectivă mai poate fi văzută fie prin prisma liniilor de contur, fie prin cea a structurii ei interne, sau a efectelor de lumină și umbră ce se cern peste ea ; iar elementele ei pot fi coordonate între ele și subordonate unuia dintre ele, socotit principal ; iar atitudinea ei poate sugera fie starea pe loc, fie mișcarea. Și așa mai departe. Ceea ce ne interesează aici este să subliniem că starea pe loc sau mișcarea, coordonarea sau subordonarea, plastica sau lumina și umbra, fondul abstract sau real, imaginea izolată sau încadrată, maternitatea sau divinitatea, sînt, absolut toate, scheme sau simboluri, care condiționează, interpretează, însoțesc procesul urmat de critic pentru a trece de la studiul picturii respective la con-

știința valorii ei artistice. Bineînțeles că, atîta vreme cît criticul zăbovește asupra schemelor și asupra simbolurilor, judecata nu e încă pe deplin formată. El se află tot în cadrul procesului reconstitutiv al operei, adică în faza analitică a criticii ; iar schemele sau simbolurile sale nu se justifică prin conceptul universal de artă, ci numai prin raportul dintre felul lui de a percepe aspectele operei de artă și felul în care le-a perceput artistul însuși. Pentru unele din aceste scheme criticul va încerca un sentiment de simpatie, pentru altele un sentiment de antipatie ; și dacă nu va cîntări totul îndeajuns de bine, le va denumi calități sau defecte. Dar, încetul cu încetul, calități sau defecte, lumini sau umbre, vor ajunge, în imaginația criticului, la o armonie. Atunci criticul va recunoaște că pictura respectivă e operă de artă ; și judecata critică își va fi aflat împlinirea. Dar atîta vreme cît va dura acest proces, criticul se va fi mișcat în domeniul *gustului.*

Asemănător e și procesul de creație al artistului. În natură preferă să se inspire de la o anumită figură omenească sau de la un anumit copac, și va fi atent cînd la o anumită linie, cînd la o anumită culoare, sau mai mult la o anumită linie și mai puțin la o anumită culoare, sau invers, și va alege, dintre mijloacele de reproducere, marmura sau bronzul, uleiul sau tempera, după propria-i preferință, și va alege cînd o lumină puternică și diurnă, cînd una șovăitoare și nocturnă, și-și va pune viziunea de acord cu felul lui de a înțelege religia (creștină, păgînă), cu cunoștințele sale științifice (perspectivă, anatomie etc.), cu clasa socială din care face parte, cu teoriile estetice despre care a discutat cu prietenii sau cu profesorii. Ceea ce nu înseamnă că știința, religia sau estetica au fost incluse în opera de artă, ci un mod de a percepe știința, religia sau estetica, o preferință individuală, care nu se justifică printr-un raționament ci numai printr-o operă de artă. O preferință în artă constituie întotdeauna un început de critică de artă. Dar

o critică fără idee universală, o judecată fără pretenție de universalitate, e o tendință către critică, o judecată a simțurilor. Nu e, în faza aceasta, nici artă și nici critică, e un proces, nu un rezultat ; e ceva individual și poate aparține unui grup de indivizi. Nu e critică, e *gust*.

În tradiția critică a artelor plastice, întrebuințarea cuvîntului *gust* e frecventă și datează de foarte multă vreme. Încă din 1681 Baldinucci folosește cuvîntul gust într-un sens dublu : 1 — de facultate care recunoaște ceea ce este optim, 2 — și de mod de a lucra al fiecărui artist. În 1708 De Piles scrie : „Gustul este o idee care urmează înclinația pictorului, sau care s-a format prin educație. Fiecare școală de pictură are gustul său în ceea ce privește desenul". În 1762 Anton Raphael Mengs caută să depășească sensul dublu al lui Baldinucci, identificînd facultatea proprie oricărui pictor de a alege ceea ce *i se pare* că e optim cu modul lui de a lucra. Idee genială, care a plasat conceptul de perfecțiune absolută în afara realității și ne-a îngăduit să admitem existența unei perfecțiuni relative înlăuntrul operei de artă concrete, relativă, bineînțeles, față de preferințele pe care le manifestă fiecare autor :

> Gustul este cel care produce și determină în pictor un scop principal și care-l face să aleagă ceea ce-i convine sau să respingă ceea ce i se opune ; din pricina aceasta, ori de cîte ori vedem o operă în care totul e reprezentat fără nici o diferențiere și fără varietate, spunem că autorul ei e de-a dreptul lipsit de gust ; deoarece nu se observă în ea nimic deosebit, și asemenea opere rămîn, ca să spunem așa, lipsite de semnificație. Opera fiecărui pictor e rezultatul, mai mult sau mai puțin reușit, al alegerii lui ; aceasta și în privința coloritului, și a clarobscurului, și a drapării veșmintelor, și a oricăror alte aspecte ale picturii... Este nevoie, printre altele, să ne gîndim că pictura fiind compusă din multe părți, n-a existat niciodată vreun profesor care să fi avut un gust la fel de bun privind toate

aceste părți ; ci a știut, de cele mai multe ori, să aleagă destul de bine cînd a fost vorba de o parte, cînd a fost vorba de alta deosebit de rău, în unele din ele nefăcînd nici un fel de alegere.

Cu alte cuvinte, într-o formă care se vădește prea materială prin diferențieri, potrivit obiceiului din secolul al XVIII-lea, în proza lui Mengs apare în mod deslușit cunoașterea gustului, sinonim cu acea fază din activitatea artistului care nu e artă și nu e nici critică, care nu e intuiție și nu e nici concept, ci e preferința pentru anumite elemente în vederea includerii lor în opera de artă, preferință nu în numele unei idei estetice universale, ci al realizării unei opere de artă individuală.

Mai înainte ca ideea de critică estetică să se fi maturizat, așa cum e astăzi, gustul era ceva care se opunea geniului, primul termen fiind un act de judecată, iar al doilea de producere [1]. Estetica modernă însă a sfîrșit prin a identifica gustul cu geniul, golind conceptul de gust de orice conținut special [2]. De unde oportunitatea de a se face apel la tradiția critică din secolul al XVIII-lea, la Mengs, de pildă, pentru a se face distincția între gust și artă, între relativ și esențial, între contingent și etern.

Toate gusturile sînt relative, față de cel absolut care este creația artistică ; important este doar ca această creație să existe cu adevărat. Se evită în felul acesta preferințele arbitrare, instituirea unor modele care să servească drept normă de judecată, conceptele de progres și decadență, în general toate datele necunoscute din personalitatea artistului.

Aceasta nu înseamnă că prostul gust și bunul gust încetează de a mai exista, ci că valoarea negativă sau pozitivă a gustului nu depinde de un absolut al gustului. Fiecare gust devine optim atunci cînd e adecvat creati-

[1] Kant, *Critica puterii de judecată*, p. I, sect. I, c. II, par. 48.
[2] Croce, *Estetica*, ed. IV, 1912, p. 141.

Scanned with OKEN Scanner

o critică fără idee universală, o judecată fără pretenție de universalitate, e o tendință către critică, o judecată a simțurilor. Nu e, în faza aceasta, nici artă și nici critică, e un proces, nu un rezultat ; e ceva individual și poate aparține unui grup de indivizi. Nu e critică, e *gust*.

În tradiția critică a artelor plastice, întrebuințarea cuvîntului *gust* e frecventă și datează de foarte multă vreme. Încă din 1681 Baldinucci folosește cuvîntul gust într-un sens dublu : 1 — de facultate care recunoaște ceea ce este optim, 2 — și de mod de a lucra al fiecărui artist. În 1708 De Piles scrie : „Gustul este o idee care urmează înclinația pictorului, sau care s-a format prin educație. Fiecare școală de pictură are gustul său în ceea ce privește desenul". În 1762 Anton Raphael Mengs caută să depășească sensul dublu al lui Baldinucci, identificînd facultatea proprie oricărui pictor de a alege ceea ce *i se pare* că e optim cu modul lui de a lucra. Idee genială, care a plasat conceptul de perfecțiune absolută în afara realității și ne-a îngăduit să admitem existența unei perfecțiuni relative înlăuntrul operei de artă concrete, relativă, bineînțeles, față de preferințele pe care le manifestă fiecare autor :

> Gustul este cel care produce și determină în pictor un scop principal și care-l face să aleagă ceea ce-i convine sau să respingă ceea ce i se opune ; din pricina aceasta, ori de cîte ori vedem o operă în care totul e reprezentat fără nici o diferențiere și fără varietate, spunem că autorul ei e de-a dreptul lipsit de gust ; deoarece nu se observă în ea nimic deosebit, și asemenea opere rămîn, ca să spunem așa, lipsite de semnificație. Opera fiecărui pictor e rezultatul, mai mult sau mai puțin reușit, al alegerii lui ; aceasta și în privința coloritului, și a clarobscurului, și a drapării veșmintelor, și a oricăror alte aspecte ale picturii... Este nevoie, printre altele, să ne gîndim că pictura fiind compusă din multe părți, n-a existat niciodată vreun profesor care să fi avut un gust la fel de bun privind toate

aceste părți ; ci a știut, de cele mai multe ori, să aleagă destul de bine cînd a fost vorba de o parte, cînd a fost vorba de alta deosebit de rău, în unele din ele nefăcînd nici un fel de alegere.

Cu alte cuvinte, într-o formă care se vădește prea materială prin diferențieri, potrivit obiceiului din secolul al XVIII-lea, în proza lui Mengs apare în mod deslușit cunoașterea gustului, sinonim cu acea fază din activitatea artistului care nu e artă și nu e nici critică, care nu e intuiție și nu e nici concept, ci e preferința pentru anumite elemente în vederea includerii lor în opera de artă, preferință nu în numele unei idei estetice universale, ci al realizării unei opere de artă individuală.

Mai înainte ca ideea de critică estetică să se fi maturizat, așa cum e astăzi, gustul era ceva care se opunea geniului, primul termen fiind un act de judecată, iar al doilea de producere [1]. Estetica modernă însă a sfîrșit prin a identifica gustul cu geniul, golind conceptul de gust de orice conținut special [2]. De unde oportunitatea de a se face apel la tradiția critică din secolul al XVIII-lea, la Mengs, de pildă, pentru a se face distincția între gust și artă, între relativ și esențial, între contingent și etern.

Toate gusturile sînt relative, față de cel absolut care este creația artistică ; important este doar ca această creație să existe cu adevărat. Se evită în felul acesta preferințele arbitrare, instituirea unor modele care să servească drept normă de judecată, conceptele de progres și decadență, în general toate datele necunoscute din personalitatea artistului.

Aceasta nu înseamnă că prostul gust și bunul gust încetează de a mai exista, ci că valoarea negativă sau pozitivă a gustului nu depinde de un absolut al gustului. Fiecare gust devine optim atunci cînd e adecvat creati-

[1] Kant, *Critica puterii de judecată*, p. I, sect. I, c. II, par. 48.
[2] Croce, *Estetica*, ed. IV, 1912, p. 141.

Scanned with OKEN Scanner

vităţii artistului. Principiile de gust care s-au vădit bune pentru Rafael, s-au vădit mai puţin bune pentru Ingres, iar în unele opere ratate ale lui Renoir, pur şi simplu contrare creativităţii. Altfel spus, măsura valorii fiecărui gust se află numai în personalitatea artistului, care a adoptat acel gust.

Despre unele idealuri

În afara conceptului de artă ca eternă creativitate umană, şi a conceptului de gust ca preferinţă contingentă, condiţionată de timp şi de loc, nu a fost găsit nici un ghid pentru judecata critică.

Ideea de *imitare a naturii* este cea mai veche dintre definiţiile artei, şi cea care supravieţuieşte şi astăzi în straturile inferioare ale culturii. „Natura" are nenumărate semnificaţii. Dacă prin natură se înţelege lumea fizică externă este evident că o copie a acesteia va fi inutilă, şi că fotografia e un mijloc mult mai eficace decît pictura, în ceea ce priveşte copia. Dacă prin natură se înţelege caracterul lucrurilor, aşa cum e văzut de imaginaţia artistului, este evident că e vorba, în artă, de creaţie, şi nu de imitarea naturii. Iar în cazul acesta există o preţioasă sugestie chiar şi în principiul de imitare a naturii, ca opoziţie a conceptului de *naturaleţe* faţă de conceptul de *artificiu,* care nu dă niciodată naştere unei opere de artă. E important să subliniem că a doua natură, sau natura paralelă, care e proprie artei, trebuie să fie creată cu *spontaneitate.* Naturaleţea şi spontaneitatea unei opere de artă sînt sinonimele ilustrative ale acelui concept, potrivit căruia imaginaţia artistică nu lucrează în gol, ci e îmbibată de simţăminte şi sentimente, care aparţin „naturii" omului.

Un alt concept, care a abătut multă vreme estetica de la îndatorirea ei de a deveni o filozofie a artei, a fost acela de *frumuseţe.* Şi este unul din principalele merite ale esteticii lui Benedetto Croce de a fi exclus conceptul de frumos. E de ajuns să ne amintim că fiecare artist

are o altă concepţie despre frumos, şi că specia de frumos pe care caută s-o realizeze e, în definitiv, dacă nu propria lui personalitate, modul lui de a imagina. O încercare de a se apropia de acest adevăr se poate vedea în aşa-numitele modificări ale frumuseţii, pe care le-au născocit esteţii din trecut. Din care pricină au inventat categoria *sublimului*, reprezentînd acţiunile eroice şi aspectele cele mai impresionante şi mai grandioase ale naturii, categoria *graţiei*, un fel de frumuseţe spiritualizată, categoria *comicului*, un mijloc de apărare a societăţii împotriva relelor de mică importanţă, a *grotescului*, un fel de ideal eroic al urîţeniei absolute, a *pitorescului*, o viziune a lumii aflată sub îndrumarea stilului pictural al barocului. Este limpede că oricare din „modificările" acestea poate fi individualizată pînă la punctul de coincidenţă cu o personalitate artistică.

În orice caz, prejudecata frumuseţii în judecata artistică e încă aşa de înrădăcinată încît diferiţi pictori moderni, care au dezvăluit unele aspecte ale lumii pe care grecii din antichitate nici nu le-au bănuit măcar, au fost blamaţi tocmai pentru că nu au rămas credincioşi idealului grecesc de frumuseţe. O femeie care vrea să pară frumoasă, ignoră adesea că poate să-şi creeze propria ei frumuseţe. Un iubitor al naturii care se entuziasmează în faţa unui apus de soare, de cele mai multe ori nici nu-şi dă seama că entuziasmul său e rodul unei imaginaţii care s-a inspirat de la un fapt natural şi că cei care nu posedă imaginaţia lui pot ignora apusul, un păstor de pildă, sau un milionar care circulă cu o sută de kilometri pe oră. O simplă frunză care cade toamna poate inspira un artist, ca şi întreaga boltă înstelată sau un apus învăpăiat. Valoarea unei opere de artă nu depinde de obiectul care a inspirat-o, ci de modul în care imaginaţia a elaborat asemenea inspiraţie.

Toate celelalte idealuri trebuie considerate potrivit aceluiaşi plan ca şi cele despre care am vorbit ; planul contingenţei faţă de absolutul creativităţii. Idealul creştin al contemplării lui Dumnezeu a însoţit crearea unor

opere de artă, întocmai ca și idealul păgîn al idealizării naturii.

Același lucru se poate spune și despre idealul științific. Matematica, de pildă, a inspirat mulți artiști datorită ordinii, proporțiilor și ritmurilor sale. Unii falși artiști s-au mulțumit să calculeze, dar diferiți pictori autentici au simțit, în proporții și ritmuri, un fel de divinitate și, prin felul acesta al lor de a simți, au putut să creeze.

Chiar și idealurile morale au fost folositoare creării unor opere de artă. Dar nu atunci cînd pictorii au vrut să facă propagandă morală, deoarece în asemenea împrejurare au fost în cel mai bun caz niște retori, și adesea niște ipocriți. Conștiința morală îi este însă necesară artistului, ca să fie sincer cu el însuși, ca să respingă orice truc care ține de virtuozitate, și ca să insufle lucrului său acel dezinteres fără de care nu se poate crea nimic.

Istoria artei și critica de artă

O altă problemă, care nu e neapărat o problemă de estetică, ci privește mai curînd filozofia istoriei, se referă la raportul dintre istoria artei și critica de artă. În Franța sînt numiți critici de artă cei ce scriu în presa cotidiană despre noile expoziții, și istorici de artă cei ce scriu despre arta veche. Distincție care e, la urma urmei, întrucîtva insidioasă, deoarece îi îndeamnă pe critici să ignore istoria și pe istorici să se lipsească de orice critică. Dacă Michelet, din sete de obiectivitate, a spus că istoria „este martor și nu judecător", și dacă *judecarea* unei opere de artă se atribuie în mod obișnuit criticii, e de resortul simplului bun-simț să-și dea seama că chiar și martorul are nevoie să judece ca să înțeleagă. Fără o experiență politică nu se poate face istorie politică ; evenimentele importante s-ar confunda cu cele

lipsite de importanță, s-ar trata cu egală atenție și politica lui Gambetta și intrigile lui amoroase, în fine, s-ar face cronică, nu istorie. În perioada pozitivistă s-au scris cîteva istorii ale filozofiei, fără ca autorii lor să se călăuzească după principii filozofice, și de aceea s-a confundat descoperirea adevărului cu fantezia ocazională. Istoria artei are, de asemenea, nevoie de o conștiință a naturii artei și de o experiență concretă a artei, pentru a putea aprecia dacă un tablou sau o statuie sînt opere de artă, creații artistice, sau mai curînd plăsmuiri raționale, economice, morale sau religioase. Pe de altă parte, cum ar putea înțelege un critic o operă de artă, fără s-o încadreze în activitatea autorului său, fără s-o raporteze la celelalte opere vădind aceeași tendință sau una contrară, fără a face, de fapt, istoria ei. Cu alte cuvinte, un critic care judecă o operă de artă fără să-i facă istoria, judecă fără să înțeleagă.

Căci cea mai gravă eroare, care a pus istoria artei în condițiile despre care am vorbit mai sus, a fost tocmai sciziunea dintre istoria artei și critica de artă.

Identitatea dintre istoria artei și critica de artă a fost teoretizată de Croce în felul următor :

> Critica de artă pare să se încurce în antinomii, asemănătoare celor pe care le formulase acum cîtva timp I. Kant. Pe de o parte, teza : „O operă de artă nu poate fi înțeleasă și judecată dacă nu e descompusă în elementele din care a luat naștere" ; urmată de abila ei demonstrație precum că, dacă nu s-ar proceda în felul acesta, o operă de artă ar deveni ceva smuls din mediul istoric căruia îi aparține, și și-ar pierde adevărata ei semnificație. Teză căreia i se opune, cu o egală energie, antiteza : „O operă de artă nu poate fi înțeleasă și judecată decît prin ea însăși" ; urmează apoi și aici demonstrația cum că, dacă nu s-ar proceda în felul acesta, opera de artă n-ar fi operă de artă, întrucît elementele ei, risipite, se agită și în sufletele neartiștilor, și artist e numai cel care găsește noua

formă, adică noul conținut care devine apoi sufletul noii opere de artă.

Soluția antinomiei mai sus menționată este : că o operă de artă are, bineînțeles, valoare prin ea însăși ; dar acest ea însăși nu e ceva simplu, ceva abstract, o unitate aritmetică ; este, dimpotrivă, ceva complex, concret, ceva viu, un întreg alcătuit din părți. A înțelege o operă de artă înseamnă să înțelegi întregul în părți și părțile în întreg. Dar, dacă întregul nu se cunoaște decît prin părți (și în aceasta constă adevărul primei propoziții), părțile nu se cunosc decît prin întreg (și acesta-i adevărul din a doua propoziție). Antinomia e de tip kantian : soluția e de tip hegelian.

Această soluție stabilește importanța interpretării istorice pentru critica estetică ; sau, și mai bine, stabilește că adevărata interpretare istorică și adevărata critică estetică coincid.[1]

Istoria și critica de artă converg așadar spre acea înțelegere a operei de artă care nu are loc fără cunoașterea condițiilor care au stat la baza originii ei, și că nu există înțelegere dacă nu există judecată. Judecata este ținta finală a istoriei critice a artei. Și pe baza afirmației kantiene, potrivit căreia orice intuiție fără concept e oarbă, și orice concept fără intuiție e gol, în judecată se realizează gîndirea concretă asupra artei.

Judecata artistică se poate reprezenta schematic ca un punct de coincidență dintre conceptul universal de artă și intuiția unei opere de artă individuale. Dar tocmai reprezentarea aceasta e schematică. Ea își limitează posibilitățile la afirmația : acest tablou e o operă de artă; sau la relativa negație : acest tablou nu e o operă de artă. Istoria critică a artei e foarte departe de a se mulțumi cu atît. Ea își alcătuiește judecata din toate acele condiții, prin intermediul cărora imaginația artistului s-a divinizat în universalul artei. Aceste condiții sînt „părțile" despre care vorbește antinomia crociană, sînt, cu alte

1 *Problemi di estetica*, 1910, pp. 42 și urm.

cuvinte, elementele istorice ale operei de artă. Fără cunoașterea acelor condiții nu e cu putință să faci istorie de artă. Iar acele condiții pot fi luate drept scheme și drept simboluri. Sînt *scheme* atunci cînd derivă din conceptul de artă, ca niște treceri de la universal la general, ca niște încercări de luare de contact cu opera de artă individuală. Sînt *simboluri* atunci cînd sînt raționamente inductive ale intuiției, cînd provin din intuiție pentru a se adapta conceptului. Schemele și simbolurile sînt așadar niște abstracțiuni, care nu mai sînt universale, și care nu mai sînt individuale ; sînt niște mijlocitori între concept, care e universal, și opera de artă, care e individuală.

Oricine înțelege că „părțile" antinomiei crociene sînt elementele gustului, despre care s-a vorbit mai sus. Și de aceea istoria critică a artei constă în ilustrarea raporturilor dintre artă și gust la fiecare artist, a acțiunii artei asupra gustului, și a reacțiilor gustului față de artă.

Personalitatea artistului și așa-numitele legi ale artei

Cînd vorbim despre personalitatea artistului, înțelegem omul în ipostaza lui de creator. În ipostaza aceasta el este reprezentantul eternului în artă.

În mod obișnuit se crede însă, dimpotrivă, că în opera de artă caracterul individual e contingent și efemer, și se elaborează niște „legi ale artei", iar supunerea față de ele ar trebui să constituie valoarea eternă a operei de artă. Dar studierea istoriei artei și a istoriei criticii ne convinge că tocmai „legile artei" sînt cele care au un caracter contingent și efemer, cele care sînt valabile pentru o anumită perioadă de timp sau în cadrul unei școli ; și niciodată pentru orice perioadă de timp și în orice loc. Acestea sînt simple elemente ale gustului, care,

Scanned with OKEN Scanner

în lumina orbitoare a personalității artistice care face uz de ele, ne dau iluzia că sînt legi. Este așadar necesar să răsturnăm raportul dintre cei doi termeni. Personalitatea artistului este cea care imprimă un caracter etern elementelor de gust, așa-numitelor „legi ale artei". Că personalitatea e cu adevărat artistică, aceasta nu ne-o poate spune decît intuiția operelor sale. E o intuiție complexă, după cum știm, în care se îmbină experiențe din toate domeniile spiritului. Dar dacă ne aflăm în fața unei intuiții artistice, judecata asupra operei de artă nu va fi contrazisă de nici o lege străină de personalitatea artistului. Așadar personalitatea artistică trebuie considerată drept propria ei lege.

Cîteva din aplicațiile acestui principiu au fost acceptate de toată lumea. De pildă, dacă am intuiția că Delacroix e un artist, nu trebuie să caut calitățile și defectele picturilor sale. Nu există nici calități și nici defecte în picturile lui Delacroix, ci doar stilul lui Delacroix. De aceea a putut spune Baudelaire că nu desena mai puțin bine decît Ingres, ci desena într-o manieră diferită A crede că Delacroix desenează mai puțin bine decît Ingres, înseamnă să extragi desenul din operele de artă în care se realizează, să-i răpești așadar orice valoare artistică. Pe de altă parte s-a remarcat faptul că perfecțiunea abstractă a desenului lui Ingres apare mai mult în figurile legendare decît în portretele sale, deoarece în portrete chiar și Ingres a fost silit să-și deformeze desenul, de o perfecțiune abstractă ; și a fost silit s-o facă tocmai de impulsul său artistic, în cele mai fericite momente ale creativității sale. Ce este deci acel desen abstract care lipsește la Delacroix, și pe care îl găsim la Ingres în cele mai nefericite momente ale sale ? Este desenul academic, adică o schemă de desen pe care Ingres o socotea utilă pentru învățămînt, dar care rămînea în afara artei sale. Astăzi toate lucrurile acestea sînt știute și răsștiute de toată lumea, așa că nu trebuie să mai insistăm asupra lor.

Dar dacă se evită, astăzi, să se considere că o pictură nu e bună numai fiindcă autorul ei nu are un desen aca-

Scanned with OKEN Scanner

demic, se evită mult mai puţin să se judece o operă de artă potrivit altor scheme, la fel de abstracte. De pildă proporţiile. Ştiţi cît de mult s-a discutat, de la Policlet încoace, despre proporţiile corpului uman. Adevărul este că nu s-a căzut niciodată de acord, şi că nu există o proporţie, ci doar anumite proporţii ale corpului omenesc alese drept modele. Acelaşi lucru se întîmplă şi în arhitectură : un templu egiptean are cu totul alte proporţii decît un templu grec, dar chiar şi în templele greceşti proporţia dorică e diferită de cea corintică. Cine poate spune deci că una din proporţiile amintite este însăşi perfecţiunea ? Adevărul este că, dacă arta este expresia personalităţii artistului, proporţiile, oricare proporţie, sînt componente ale artei numai în măsura în care acestea reprezintă dorinţa artistului. Dacă unui artist îi place proporţia denumită „secţiunea de aur", poate foarte bine face o operă de artă în care să se slujească de proporţia respectivă. Dar ceea ce va fi artistic în acea operă de artă va fi expresia acelei dorinţe, credinţa lui în secţiunea de aur, şi nu secţiunea de aur prin ea însăşi. Şi totuşi, dacă o pictură prezintă un chip uman cu proporţii ciudate sau neobişnuite pentru experienţa noastră de toate zilele, e greu să fie apreciată chiar şi de către cunoscători ; dimpotrivă, acestea oferă un bun prilej de a susţine că orice abatere de la proporţiile umane normale constituie o eroare artistică. Alungirea proporţiilor, din partea unor artişti ca El Greco sau Modigliani, nu e acceptată nici de public şi nici de un mare număr de critici, chiar dintre cei dotaţi cu multă subtilitate. S-ar putea pune aici întrebarea, de ce critica nu controlează cu tot atîta severitate proporţiile copacilor, aşa cum le controlează pe cele ale oamenilor ; întrebare ce sugerează răspunsul că sursa severităţii tradiţionale a judecăţii asupra proporţiilor umane e un anumit orgoliu al omului faţă de celelalte elemente ale naturii, orgoliu care are drept consecinţă dorinţa ca infinita şi absoluta noastră frumuseţe să nu fie întinată. Oricum ar fi, dacă arta este expresia modului de a simţi al artistului, pro-

Scanned with OKEN Scanner

porțiile umane au o valoare pozitivă în artă numai dacă reprezintă credința și orgoliul frumuseții umane. El Greco și Modigliani aveau o altă credință, nu erau așa de optimiști în ceea ce privește natura umană și acțiunile ei ; cel dintîi datorită viziunii sale mistice asupra divinității, al doilea din pricina afecțiunii pe care o nutrea față de îngerii căzuți. De ce atunci modul lor de a simți ar trebui să renunțe la găsirea unei expresii adecvate și coerente ? În cinstea teoriei proporțiilor poate ? E de ajuns ca problema să fie pusă în felul acesta pentru a înțelege că, dacă dragostea pentru proporții poate avea drept consecință realizarea unei opere de artă, teoria proporțiilor a constituit un obstacol în judecarea artei. Se înțelege că anomalia proporțiilor poate fi o necesitate expresivă, sau consecința unei ignoranțe de ordin tehnic. Dar cînd un pictor, care a dat dovadă de o perfectă cunoaștere a tehnicii, și a devenit stăpîn pe stilul său, renunță la proporții și realizează niște proporții anormale în raport cu cele consfințite de tradiție, atunci acest pictor poate pretinde ca, în loc de a fi luat peste picior de către critică, aceasta să încerce a înțelege care e rațiunea intimă a disproporțiilor sale.

Problema devine și mai delicată atunci cînd, în locul acestui caz particular privind proporțiile, este vorba de problema generală a imitării naturii. Imensa popularitate pe care a avut-o, de-a lungul secolelor, definiția artei ca imitare a naturii, explică întrucîtva caracterul atît de delicat al acestei probleme. Chiar și în spiritele cele mai luminate ale idealismului, care au înțeles totuși foarte bine caracterul creator al artei, există un rest de naturalism. Hegel, de pildă, a afirmat că, pentru a reda sentimentul și pasiunea, artistul nu are la dispoziție decît figura și diferitele poziții ale corpului.

Pictorul se exprimă pe sine însuși prin forme și culori, nu prin fragmente imitate după natură, ca chipul omenesc, de pildă ; iar unii artiști mai mari au realizat chiar un contrast între imaginea chipului respectiv și expresia artistică. Cazul lui Leonardo e tipic. Pe chipu-

rile din picturile sale stăruie întotdeauna un surîs ; şi multă vreme scriitorii au crezut în liniştea sufletească a lui Leonardo, pînă ce Stendhal a observat că Leonardo exprima, în pictură, tristeţea sufletului său ; şi-şi exprima tristeţea tocmai prin estompare, printr-o continuă *nuance* în penumbră, şi contrastul surîsului de pe chipurile din picturile sale nu e decît accentul propriei tristeţi.

Cînd Leonardo îşi exprimă modul său de a simţi prin intermediul degradeului *(sfumato)* penumbrei, el nu întrebuinţează scheme abstracte, ci simte. Nu are nevoie să recurgă la scheme de natură externă. Opera lui e artă deoarece e conform naturii, şi nu fiindcă e imitare a naturii.

Există nenumărate probleme asemănătoare relativ la opera de artă. Şi se pot rezolva toate, atunci cînd se ţine seama de caracterul imaginativ şi nu logic, concret şi nu abstract, al operei de artă.

S-a clarificat astfel caracterul absolut şi totodată relativ al judecăţii asupra artei. Aspectul său absolut depinde de conştiinţa creativităţii în opera de artă individuală, iar aspectul său relativ depinde de schemele şi de simbolurile care se potrivesc cu artistul sau cu mediul său înconjurător. De aceea trebuie să ne ferim a atribui valoare de normă de judecată schemelor şi simbolurilor. Nici desenului şi nici culorii, nici clasicismului şi nici romantismului, nici realismului şi nici idealismului. Orice personalitate cu adevărat artistică conţine în ea toate schemele, şi le creează într-un mod aparte, care constituie tocmai ceea ce se numeşte personalitate.

Poezie şi literatură : artă şi gust

Este oportun să facem aici o comparaţie cu ceea ce se întîmplă în istoria poeziei. Croce a făcut o fericită distincţie între poezie şi literatură, nu prin mijlocirea ca-

racteristicilor lor, extrinsece, cum ar fi versul și proza, ci prin mijlocirea unei valori intrinsece, poezia avînd o calitate universală și eternă, în vreme ce literatura suscită un interes legat de loc și timp, adică de civilizația căreia îi aparține. Poezia este o sinteză între individual și universal, între finit și infinit, iar literatura e numai individuală și finită. Și deoarece e relativă, individuală și finită, literatura are o funcție de instituție, de convenție, față de libertatea poetică, proprie geniului. Așa-numitele istorii ale poeziei și ale literaturii sînt istorii ale literaturii, cu excepția cazurilor în care vin în contact cu poezia autentică, cea care trezește entuziasmul și farmecă. Numai că, după ce farmecul se curmă, observi că acea clipă de poezie e doar o fericită paranteză în munca de toate zilele, la care te întorci așa cum, după un vis, te întorci la viață. Literatura exprimă așadar tendințele sentimentale, morale sau intelectuale, care nu și-au găsit și nici nu-și vor mai găsi forma poetică, și reprezintă acel moment analitic al poeziei care e material de istorie.

O distincție paralelă cu cea dintre poezie și literatură lipsește pînă acum în istoria artelor plastice. Totuși nimeni nu s-ar încumeta să susțină că toate picturile, sculpturile și lucrările de arhitectură a căror istorie se face sînt artă perfectă și absolută. Căci și în artele plastice, la fel ca în literatură și muzică, arta perfectă și absolută este o excepție rară. Și atunci restul ce e? Este, bineînțeles, negația artei. Dar foarte multe picturi, sculpturi și opere arhitectonice, chiar dacă nu sînt artă perfectă și absolută, nu sînt negative, complet lipsite de orice valoare; dimpotrivă, sînt, cum se spune, *interesante*. Acestea nu vor fi măsurate cu diapazonul artei absolute, care le-ar reduce la zero, ci cu un diapazon special. Acestea sînt documentele istorice ale sentimentelor, năzuințelor și ideilor civilizațiilor respective, și reprezintă așa-numitele valori *ilustrative*; sau sînt opere care pregătesc condițiile practice pentru nașterea unei capodopere, și sînt, cu alte cuvinte, operele *precursorilor*;

sau sînt opere care continuă stilul unuia dintre marii maeştri, pe care-l interpretează, îl fac accesibil şi-l difuzează în public, sînt adică operele *elevilor* şi ale *discipolilor*. Nu e exclus bineînţeles ca, printre operele ilustratorilor, precursorilor sau discipolilor să se găsească din cînd în cînd cîte o operă de artă perfectă. Dar, de obicei, rezultatul muncii lor e mai mult practic decît artistic ; se rezumă tocmai la ilustrare, interpretare, pregătire. Ceea ce face ca viaţa cea de toate zilele a picturii, sculpturii şi arhitecturii să fie posibilă, în aşteptarea clipei de eroism. Iar istoria artei se ocupă de viaţa de toate zilele, deşi urmăreşte descoperirea „capodoperei".

Cum poate fi denumită această viaţă de toate zilele, această activitate figurativă paralelă cu activitatea literară, această civilizaţie care are drept scop arta şi se identifică cu ea numai foarte rar ? Aşa-numitele „stiluri" au comun cu aceasta caracterul relativităţii istorice, dar se deosebesc prin faptul că sînt abstracţii şi nu realităţi istorice, şi sînt cel mult aspecte abstracte ale respectivei realităţi. Dacă „gustul" reprezintă momentul analitic al operei de artă, puntea dintre creaţia geniului şi dezvoltarea istorică, e uşor de înţeles că distincţia dintre poezie şi literatură corespunde, în artele plastice, distincţiei dintre artă şi gust.

Multă vreme pictura se făcea pe un fond de aur, pînă cînd a apărut necesitatea unui fond în perspectivă care să ducă, în cele din urmă, la cerul albastru. Întrucît, şi cu fond de aur şi cu fond în perspectivă, au fost create şi capodopere de artă absolută şi opere mediocre, înseamnă că nici un fond şi nici celălalt nu sînt necesităţi artistice, ci de gust. Şi, în limitele gustului, putem înţelege că fondul în perspectivă aparţine unei civilizaţii care dă o mai mare atenţie lumii noastre terestre, unde controlul raţional e mai viu. Şi tot aşa, deprinderea de a picta peisaje s-a format numai atunci cînd mîndria omului faţă de natură a scăzut, iar simpatia umană pentru lucrurile aşa-zis neînsufleţite a devenit mai puternică ; cu toate acestea şi izolarea figurii umane de ceea

ce o înconjoară, și umanizarea lucrurilor au prilejuit atît capodopere cît și opere mediocre sau ratate. Atît primul cît și al doilea mod de a vedea și de a simți aparțin așadar istoriei gustului.

Și deoarece istoria e istorie, nu numai în clipele de eroism, dar chiar și în viața de toate zilele, fără de care clipele de eroism nu ar fi cu putință, și nici n-ar fi de înțeles, istoria artei este în mod general *istoria gustului.* Așa cum gustul tinde să devină artă și se justifică singur întrucît este o posibilitate pentru artă, tot astfel istoria artei analizează și descrie gustul, în scopul de-a desluși clipele în care gustul se identifică cu arta prin forța geniului. Acelea sînt și clipele în care istoria artei se identifică cu judecata critică.

Necesitatea unei istorii a criticii

Principiile și experiențele istorice de care am amintit pînă acum constituie condițiile și scopul istoriei criticii de artă despre care vom vorbi în capitolele ce urmează. Aceasta, de fapt, nu a fost concepută dintr-o simplă curiozitate de erudit, ci ca o experiență aptă pentru formarea judecății artistice. Dacă din istoria esteticii se poate extrage conștiința conceptului de artă în generalitatea lui, din istoria criticii se poate ajunge la cunoașterea raporturilor stabilite, de-a lungul secolelor, între conceptul respectiv și intuițiile operelor de artă individuale, dar chiar și la toate deducțiile extrase din concept, la toate concluziile extrase din intuiții care constituie, cum s-a spus, lumea gustului.

S-ar părea, așadar, că o istorie a criticii ar trebui să fie considerată ca o introducere necesară la orice studiu de istorie critică a artei. Numai că, din cauza acelei anarhii istorico-artistice despre care am vorbit mai sus, necesitatea unei istorii a criticii nu a fost în mod general

Scanned with OKEN Scanner

resimţită. Ba chiar, cînd cu mulţi ani în urmă am prezentat un plan de istorie a criticii, planul nu a fost bine primit, deoarece, după cum s-a spus, punînd la socoteală toate judecăţile eronate emise în Franţa în privinţa marilor artişti moderni, o istorie a criticii ar fi fost o adevărată istorie de nerozii. Cînd, cu toate acestea, lucrarea a fost publicată în cele două versiuni — engleză şi franceză — lumea a recunoscut că nu era vorba de o istorie de nerozii şi că, dimpotrivă, putea îmbogăţi ideile criticilor. Îmi dau totuşi şi acuma seama de necesitatea de a sugera cititorilor că nu trebuie să se scandalizeze prea mult de erorile criticii care judecă arta contemporană. Un pictor autentic îşi are felul său propriu de a imagina, care dezvăluie o lume nouă. Pentru a-l înţelege şi a-l aprecia criticii trebuie să poată vedea cu ochii lui, altfel spus cu ochii minţii lui. Dar, pentru ca să se întîmple asemenea lucru, e necesar să treacă mulţi ani. Cazul lui Cézanne e semnificativ. Şi spun asta nu ca să-i scuz pe criticii care comit greşeli, ci pentru a da o explicaţie erorilor inevitabile.

Oricum, fapt este că necesitatea unei istorii a criticii artistice nu a fost resimţită înainte de apariţia acestei lucrări. Există monografii, ba chiar multe ; dar o operă care să cuprindă domeniul criticii de artă în totalitatea lui nu există, şi sînt destul de rare chiar şi cele care tratează perioade mai mari de timp. Fără a ţine seama că exigenţele scriitorilor în ceea ce priveşte asemenea subiect sînt diferite şi deseori confuze.

Pentru antichitatea clasică există două istorii ale esteticii care tratează destul de superficial istoria şi critica de artă : aceea a lui Eduard Müller (1834-37) şi aceea a lui Julius Walter (1893). Mai utile şi mai potrivite scopului pe care ni-l propunem sînt *Études sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité* ale lui Ed. Bertrand (1893).

Albert Dresdner avusese intenţia să alcătuiască o istorie completă a criticii, din care nu a apărut însă decît

primul volum (1915), care merge pînă la Diderot. Iar acesta pare să dea prea multă importanţă laturii practice şi sociale a criticii, în detrimentul judecăţilor privind operele de artă.

Lucrarea lui Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur* (1924), care a apărut şi în traducere italiană, a avut un meritat succes. Ca bibliografie sistematică a lucrărilor de istorie a artei din evul mediu pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea nu s-ar putea concepe nimic mai bun. Asupra criticii de artă găsim în ea unele informaţii şi judecăţi remarcabile, însă fragmentare, tocmai pentru că autorul e interesat mai mult de datele istorice decît de valorile critice.

Cele două volume ale lui Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker* (1921 şi 1924), îmbrăţişează dezvoltarea istoriei artei din Germania de la Sandrart la Karl Justi, luînd în consideraţie valorile critice ale istoricilor de artă, excluzînd însă din cuprinsul expunerii aproape toate lucrările critice care nu au forma explicită şi complexă a istoriilor de artă.

În Franţa, cea mai bună lucrare rămîne *Les doctrines d'art en France* (1909) a lui André Fontaine. E o excelentă trecere în revistă a tendinţelor artistice şi a reacţiilor critice, de la Poussin pînă la Diderot, aşa că volumul are o valoare deosebită pentru înţelegerea criticii franceze din secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea.

În Italia trebuie semnalat excelentul studiu intitulat *Eugenio Fromentin e le origini della moderna critica d'arte* (1917—1918) semnat de Mary Pittaluga, care e o schiţă a istoriei criticii de artă din Renaştere pînă la romantism. Şi autorul lucrării de faţă a încercat să scrie o istorie a criticii de artă de la Platon la Ruskin, limitînd-o la o singură problemă, aceea a judecăţii de valoare asupra artiştilor primitivi (*Il gusto dei primitivi*, 1926).

Două importante contribuţii au fost aduse de scriitorii englezi : *The Gothic Revival* (1928) de Sir Kenneth Clark şi *The Picturesque* (1927) de C. Hussey. Pînă şi critica

chineză şi-a găsit ilustratorul în O. Sirén, autorul volumului *The Chinese on the Art of Painting*, Peiping, 1936[1].

Este timpul, aşadar, să profităm de monografiile celorlalţi pentru a schiţa în linii generale evoluţia criticii de artă şi a indica rezultatele ei cele mai de seamă.

În capitolele următoare vom expune principalele judecăţi şi direcţii de judecată critică specifice grecilor din antichitate şi romanilor, oamenilor din evul mediu şi mai cu seamă italienilor de la sfîrşitul evului mediu ; critica Renaşterii italiene, şi cea a perioadei baroce, în care italienii şi francezii deţin rolul principal. Ajunşi astfel în secolul al XVIII-lea vom asista la naşterea criticii neoclasice, operă pe care au desăvîrşit-o, în special la Roma, doi scriitori germani, ca şi la naşterea criticii romantice, în care predomină germanii şi englezii. Şi vom vedea cum filozofia idealistă germană a încercat, la începutul secolului al XIX-lea, să creeze o critică care să sintetizeze neoclasicismul şi romantismul. De-a lungul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului nostru, vom urmări contribuţiile sporadice şi fragmentare, dar nu mai puţin importante prin aceasta, aduse criticii de filologi, de arheologi şi cunoscători, în special germani şi italieni. Şi vom fi martorii acelei înfloriri excepţionale a criticii care a avut loc în Franţa către mijlocul secolului al XIX-lea, în legătură cu pictura modernă. Vom vedea, în sfîrşit, cum unii critici germani din a doua jumătate a secolului al XIX-lea au încercat să-şi impună o normă de judecată creînd teoria purei vizualităţi, şi felul în care au abordat problemele artei contemporane artiştii şi criticii secolului al XX-lea. După care vom încerca să tragem din rapidul nostru pelerinaj o concluzie, să realizăm împreună adevărul sau părţile de adevăr ale judecăţilor din toate epocile, în dezvoltarea lor istorică.

---

[1] Pentru lucrările privind istoria criticii de artă publicate după prima ediţie (1936) a volumului de faţă, cf. Bibliografia (nota red. it.).

Obiectul acestei cărți
este judecata artistică

Pentru ca o expunere să poată deveni omogenă trebuie să i se precizeze cu exactitate obiectul. Obiectul expunerii noastre este critica de artă. Noi știm însă cît de complexă este aceasta, întrucît a fost necesar să identificăm istoria artei cu critica de artă. Dar în complexul acesta există un mare număr de probleme, și nu pot fi puse toate pe același plan, fără riscul de a fragmenta și de a destrăma expunerea noastră. Catalogul sistematic al operelor unui artist, sau critica filologică a unei surse istorico-artistice, sînt contribuții importante și uneori esențiale pentru istoria și critica de artă, dar nu se identifică în nici un fel cu acestea. Teoria artei ca aparență sensibilă a ideii, care îi aparține lui Hegel, sau teoria purei vizualități, ce-i aparține lui Fiedler, dacă reprezintă condiții esențiale pentru o anumită critică de artă, nu constituie însă ele însele critica de artă. Pe de altă parte pictura lui Giotto a fost în primul rînd operă de artă, dar a constituit și un îndreptar critic, un act de gust, întrucît de gustul lui Giotto n-au profitat numai nenumărați artiști pentru a-și crea operele lor de artă, dar chiar și unii scriitori care au judecat arta luînd drept model pictura lui Giotto.

Dar nici o operă filozofică, nici o teorie estetică, nici un act de gust nu epuizează pe deplin critica de artă. Pentru ca aceasta să se poată realiza e nevoie să se concentreze într-o judecată critică. Să ne gîndim de pildă la judecata lui Baudelaire asupra lui Delacroix : în această judecată se află și principiul spiritualității artei, și determinarea istorică a gustului lui Delacroix, diferit ca gust romantic nu numai de gustul neoclasic, dar chiar și înlăuntrul gustului romantic, precizat prin noul său sentiment al formei ; și se mai află aici și intuiția individualității pictorului și a forței sale creatoare. Și toate acestea se realizează într-o unică judecată : în prețuirea și recunoaște-

rea măreției lui Delacroix. Centrul activității lui Baudelaire este tocmai aici, în *judecată* : iar Baudelaire e un critic deoarece se concentrează în judecată.

Judecata artistului sau a operei de artă trebuie să fie centrul expunerii noastre.

Dacă examinăm factorii principali ai judecății, vedem că aceștia sînt :

1 — factorul pragmatic, furnizat de opera de artă care comportă judecata ;

2 — factorul ideal, care e furnizat de ideile estetice ale criticului, și, în genere, de ideile filozofice și de necesitățile morale ale acestuia, pe scurt, de civilizația în mijlocul căreia trăiește și la formarea căreia își aduce și el contribuția ;

3 — factorul psihologic, care depinde de personalitatea criticului.

Factorul psihologic, care-și are, bineînțeles, importanța lui pentru înțelegerea personalității unui critic, nu poate fi tratat în mod exhaustiv într-o istorie ce trebuie să se limiteze la trasarea liniilor generale ale dezvoltării gîndirii critice care are drept obiect arta.

Factorul ideatic este precumpănitor în ceea ce privește importanța istorică a judecății. Fără teoria artei ca activitate spirituală, fără respingerea teoriei că arta ar fi imitarea naturii, niciodată n-ar fi putut înțelege Baudelaire de ce desenul lui Delacroix, deși incorect în comparație cu cel al lui Ingres, își are propria-i perfecțiune. Cu toate acestea istoria criticii nu e istoria procesului genetic al ideilor critice. Ameliorarea ideilor critice, cu alte cuvinte critica ideilor precedente, e o condiție esențială. Trebuie să nu uităm însă faptul că criticii își creează ideile nu numai prin critica ideilor precedente, ci mai cu seamă prin experiența intuitivă a operelor de artă. Fără această necontenită întoarcere la sursă, la impulsul intuitiv, la contactul cu opera de artă, contact de la om la om, de la spirit la spirit, în afara limitelor impuse de tradiție, nu ar fi cu putință crearea unei critici noi. Cu alte cuvinte, progresul nu se realizează pas cu

pas, după *rutină* ; ci în salturi. Iar trambulina, pentru critic, este opera de artă inspiratoare.

Iată pentru ce, în expunerea istoriei criticii, vom încerca să îndreptăm în mod constant asupra judecăţilor artistice lumina care vine fie de la istoria esteticii, fie de la istoria artei, fie, în sfîrşit, atunci cînd va fi necesar, de la istoria generală a omenirii.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

GRECII ŞI ROMANII

Critica de artă în Grecia în sec. III î.e.n.
şi ideile lui Platon
şi ale lui Aristotel.

SE ŞTIE că toate consideraţiile critice asupra sculpturii şi picturii, care luaseră naştere în Grecia în secolul al III-lea î.e.n., au fost transmise posterităţii întîmplător de către Pliniu cel Bătrîn în lucrarea sa *Naturalis historia.* Aceste judecăţi critice asupra artiştilor greci pe care ni le comunică Pliniu sînt luate, indirect uneori, din tratatele de pictură şi de sculptură ale lui Xenocrate din Sicion — un sculptor din şcoala lui Lisip — şi Antigon din Caristos, care au trăit, ambii, în prima jumătate a secolului al III-lea. Şi deoarece e destul de greu să se precizeze care sînt ideile unuia şi care ale altuia, se obişnuieşte să fie menţionate doar sub numele lui Xenocrate, cel mai important, se pare, dintre ei. Înainte de Xenocrate, artele erau considerate, fără excepţie, un produs de inspiraţie divină ; de unde tendinţa de a le tipiza legile în canoane de armonie şi ritm, valabile atît pentru muzică şi poezie, cît şi pentru artele figurative. Acestui grup de legi îi aparţine şi canonul figurii „tetragonale" al lui Policlet, figură construită, cu alte cuvinte, potrivit unor proporţii numerice, probabil de origine pitagoreică.

Concepţia aceasta excludea orice posibilitate de evoluţie sau de istorie ; la Xenocrate apare însă ca o consecinţă a faptului că a despărţit de celelalte arte, din pricina tehnicii lor deosebite, pictura şi sculptura. De aceea, cînd compune un tratat destinat pictorilor şi sculptorilor în scopul de a le da sfaturi şi învăţături în legătură cu disciplina lor, Xenocrate nu se mărgineşte numai la enunţarea unei legi abstracte ca, de pildă, canonul lui

Scanned with OKEN Scanner

Policlet, ci stabileşte anumite relaţii între ideile sale estetice şi unele personalităţi artistice concrete ; şi din raportul dintre un criteriu de judecată şi intuirea operei de artă sau a personalităţii artistice ia naştere critica. Cu Xenocrate se atinge aşadar, pentru prima dată, după cîte avem cunoştinţă, un înalt nivel intelectual al criticii de artă.

Doi factori, unul pragmatic şi altul cultural, au înlesnit atingerea unui atare nivel. Înflorirea artelor în Grecia timp de două secole, al V-lea şi al IV-lea î.e.n., a dat contemporanilor, ca şi posterităţii, impresia unei civilizaţii ieşite din comun, şi a unei continuităţi de idealuri, oferind astfel picturii şi sculpturii posibilitatea de a se transforma în două discipline bine conturate, conştiente de ele însele. Era natural deci ca un artist care a trăit după o epocă atît de prodigioasă să fi dorit să consemneze amintirea etapelor prin care s-a ajuns la închegarea disciplinei respective, închegare pe care trebuie s-o fi considerat sinonimă cu perfecţiunea artei ; şi să identifice etapele respective cu fiecare personalitate care şi-a închinat viaţa perfecţionării acelei discipline. Pe lîngă aceasta, aşa cum s-a observat de curînd, Xenocrate se conforma în lucrarea sa literară normelor retorice ale *ecfrazei* ; urmărea, cu alte cuvinte, să făurească un limbaj capabil să reprezinte sau să echivaleze vivacitatea imaginilor plastice sau picturale descrise. Putem aşadar spune că raportarea, la anumiţi artişti, a regulilor de artă pe care voia să le împărtăşească şi altora, era pentru Xenocrate în logica lucrurilor.

Factorul cultural era tot atît de important. Putem fi convinşi că în ziua în care cel dintîi artist mitic a produs prima operă de artă, el a şi cîntărit-o, a şi judecat-o, făcînd prima critică de artă. Dar pentru ca judecata respectivă să capete o valoare certă de gîndire era necesar ca gîndirea artistică, sau conştiinţa gîndirii omeneşti, sau interesul istoric pentru artă să fi ajuns la o anumită maturitate. Dar, în ceea ce priveşte conştiinţa gîndirii şi gîndirea artistică, Xenocrate a avut totuşi drept îna-

Scanned with OKEN Scanner

intaşi pe Platon şi pe Aristotel, iar în ceea ce priveşte interesul istoric pentru artă se ştie că Aristotel l-a avut într-o măsură destul de mare şi, pe lîngă el, cei dintîi peripateticieni. Referirile la istoria poeziei, la originile acesteia şi la contribuţiile aduse de diferite personalităţi, conţinute în *Poetica* lui Aristotel, au fost, fără îndoială, adevărate modele pentru Xenocrate. Peripateticienii au avut apoi o adevărată predilecţie în a compune tabele aproape genealogice referitoare la succesiunea şcolilor artistice, aşa cum procedau pentru şcolile filozofice ; au adunat astfel o seamă de anecdote în legătură cu artiştii şi au popularizat spusele acestora. Duris din Samos, discipolul lui Teofrast, care a trăit în a doua jumătate a secolului al IV-lea, a povestit vieţile artiştilor fără să se oprească asupra operelor acestora, formulînd însă şi el pe alocuri unele judecăţi de valoare ca, de pildă, atunci cînd a vorbit despre idealismul lui Zeuxis, adică despre alegerea părţilor frumoase din corpurile naturale, care, ele însele, nu sînt niciodată perfecte. În vieţile artiştilor scrise de Duris critica apare atunci cînd anecdota vine în contact cu ideea ; în tratatul de artă a lui Xenocrate critica apare atunci cînd regula de artă se concretizează într-un artist sau într-o operă de artă. Aceasta a fost dubla origine a criticii de artă, între sfîrşitul secolului al IV-lea şi începutul secolului al III-lea î.e.n., şi aşa s-a şi păstrat, cu cîteva rare excepţii, pînă în secolul al XVIII-lea, cînd în locul vieţii artiştilor a început să se scrie istoria artei şi cînd s-a ivit un nou gen de literatură — cronica manifestărilor artistice.

Limitele criticii lui Xenocrate se datoresc fie faptului că n-a cunoscut decît arta greacă din secolul al V-lea şi al IV-lea (ceea ce de altfel nu e puţin), fie ariei restrînse a gîndirii estetice şi istorice a grecilor înainte de secolul al III-lea. În ceea ce priveşte gîndirea istorică trebuie menţionat faptul că în antichitate nu s-a căutat să se reprezinte evoluţia valorilor umane, în artă sau ştiinţă, ci să se precizeze faptele întîmplate, să fie explicate prin cauzele lor, imediate şi reale, şi să se tragă

Scanned with OKEN Scanner

din ele unele învăţături pentru viitor. Tot astfel, cei care au scris despre artă s-au preocupat, dincolo de determinarea faptului respectiv, adică a artistului şi a operei sale, să tragă doar anumite învăţături în vederea perfecţionării disciplinei artistice în cauză. Model pentru aluziile istorice din tratatele de artă trebuie să fie schiţa de istorie a filozofiei greceşti pe care Aristotel a pus-o în fruntea *Metafizicii,* în care recunoaşterea meritului lui Socrate de a fi regăsit universalul şi definiţia corespunde satisfacţiei pentru perfecţiunea pe care a atins-o Lisip în sculptură şi Apelles în pictură.

Cît despre gîndirea estetică, Platon şi Aristotel, cu toate că au avut o idee destul de confuză în ceea ce priveşte autonomia artei, au abordat-o în diferite moduri care au rămas la baza întregii gîndiri filozofice de mai tîrziu. Principalele probleme pe care şi le-au pus au fost cele în legătură cu *imaginaţia,* cu *plăcerea estetică,* cu *frumosul* şi cu ceea ce se numeşte *mimesis.*

Astăzi, prin fantazie sau imaginaţie creatoare se înţelege activitatea spirituală care produce opera de artă. În diferitele etape ale gîndirii lui Platon conceptul de fantazie capătă sensuri destul de deosebite. În *Republica,* Platon face distincţia între arta care se ocupă de asemănare *(icastica)* şi cea care se ocupă de aparenţe *(fantasia).* În *Fileb,* fantazia dă formă opiniei, înlesneşte prin urmare naşterea conceptului. În *Fedru* şi în *Timeu,* Platon merge mult mai departe în recunoaşterea funcţiilor necesare ale fantaziei. În ciuda originilor sale senzoriale, fantazia se apropie de intuiţie, de inspiraţie, ba chiar şi de vis, care, prin faptul că aparţine şi el sufletului inferior, produce mai curînd fantazii decît imagini ale realităţii eterne. Totuşi, Divinitatea insuflă fantazie visătorilor şi profeţilor, filozofilor, artiştilor, sufletelor muzicale şi afectuoase. Idealul cel mai înalt se impune mijloacelor celor mai rudimentare ; şi atunci fantazia apare într-o viziune a divinităţii, care nu se poate obţine pe calea raţiunii. Poetul inspirat contemplă adevărul care a devenit vizibil, adică frumuseţea spirituală, o

fantasmă spirituală care nu e numai un produs de generalizare, așa cum e ideea, ci rezultatul unei sugestii, o imagine produsă de intelect datorită capacității lui de a-și aminti frumusețea divină. Astfel că, după Platon, fantazia poate da naștere variatelor feluri de artă : artei subiective sau de imaginație, artei realiste sau imitativă, artei simbolice a unei activități superioare, poeziei inspirate sau profeției, unde divinul și umanul se suprapun.

Aristotel respinge ideea platoniciană a raportului dintre divinitate și visuri sau fantazie. Reduce arta la unicul concept al imitației, sau *mimesis,* convins că numai psihologia trebuie să se ocupe de studierea fantaziei. Consideră fantazia ca un fel de impuls generat de senzații și de stările perceptive și îi atribuie o funcție necesară în procesul care duce de la percepție la concept. Sufletul cugetător se slujește de imagini ca de niște senzații reale, cu alte cuvinte sufletul nu poate gîndi fără a avea o imagine drept conținut. Platon și Aristotel se ocupau de metafizică, de psihologie, de etică, și nicidecum de estetică în înțelesul ei modern, și de aceea n-au descoperit raportul dintre fantazie și artă. Cu toate acestea, în legătură cu noțiunea de fantazie, au stabilit două principii etern valabile : Platon, transcendența fantaziei față de rațiune : Aristotel, prezența fantaziei în geneza gîndirii.

Mai mult chiar, și unul și altul și-au dat seama că frumosul. fie că e vorba de cel natural, fie că e vorba de cel artistic, provoacă o senzație de plăcere, și au făcut distincția între plăcerea estetică și cea senzuală. Aristotel a definit chiar plăcerile estetice ale văzului, auzului și mirosului, ca dezinteresate. Intuiție fericită, care a fost dezvoltată ulterior de Kant. Poate că din pricina acestei distincții, plăcerea provocată de operele de artă, condamnată de Platon, e considerată de Aristotel ca legitimă. Și cunoscuta sa teorie a *catharsisului,* ca eliberare de pasiuni, sarcină încredințată tragediei, e legată de ideea necesității de a îngădui deplina manifestare a

sentimentelor în scopul de a le modera. Există apoi distincţia dintre plăcerea fizică a formelor şi culorilor, şi plăcerea cunoaşterii, care e o plăcere intelectuală prilejuită de pictură în măsura în care recunoşti în ea obiectul imitat. În cazul acesta însă, între fizic şi intelectual nu mai e loc pentru estetic.

Platon a exaltat ideea frumosului, dar nici el şi nici Aristotel n-au spus vreodată că frumosul ar fi esenţa artei. Ba chiar Platon, în *Fileb,* a exclus în mod cît se poate de clar ideea că frumuseţea absolută ar putea fi găsită în pictură. Frumuseţea unei picturi e relativă. Frumuseţea absolută se găseşte numai în figurile geometrice, în culorile pure, în sunetele pure. Corpurile cele mai frumoase sînt în număr de patru : tetraedrul, octaedrul, icosaedrul, cubul. Frumuseţea este aşadar, pentru Platon, o abstracţie intelectualistă chiar dacă preferinţa pentru puritate în culori şi sunete păstrează o nuanţă de misticism. Platon şi Aristotel sînt cu totul de acord atunci cînd determină principalele specii de frumuseţe în ordine, în simetrie, în limită. Prin limită se înţelege contrariul infinitului. Prin simetrie se înţelege proporţia. Iar prin intermediul proporţiei, apare la Aristotel noţiunea raportului între măsură şi convenienţă, şi între convenienţă şi frumuseţe, care este de fapt un indiciu al eliberării de sub tutela intelectualismului.

Frumuseţea are drept condiţie limita, deoarece dincolo de limită n-ar fi cognoscibilă. Cu toate acestea înlăuntrul limitei ceea ce e mare e mai frumos decît ceea ce e mic. De ce ? Aristotel nu indică raţiunea. Şi raţiunea este că ideea mai sus formulată depinde de o anumită preferinţă de gust, proprie artei din timpul său. Frumuseţea naturii e superioară celei a artei, deoarece e mai propice cunoaşterii cauzelor. Frumuseţea corpului omenesc constă în proporţia diverselor lui membre. Paralel cu această interpretare intelectualistă a frumuseţii există interpretarea morală. Frumuseţea e cea mai înaltă calitate morală, ba chiar proprietatea raţiunii divine, a primului motor, a primei esenţe eterne, cea mai

înaltă calitate posibilă. De la intelectualism se ajungea cu alte cuvinte la misticism.

Noţiunea de artă cuprinde, la Platon şi la Aristotel, nu numai poezia, artele plastice şi muzica, ci chiar şi meseriile şi ştiinţele aplicate. Acestea se deosebesc de ştiinţă, întocmai ca acţiunea de raţionament. Există totuşi o distincţie ulterioară : artele creatoare şi artele imitative. Acestea din urmă sînt subordonate celor dintîi. Arte imitative sînt cele pe care noi le numim artă. De unde derivă o inferioritate a artelor faţă de meserii. Meseriaşul care face un pat imită ideea de pat, care este o idee divină ; pictorul care pictează un pat imită aparenţa patului, adică mai degrabă *idolul* decît *ideea,* este aşadar imitatorul unei imitaţii, aflîndu-se la o depărtare de trei trepte de adevăr. Depărtarea de adevăr e minciună, de unde derivă condamnarea platoniciană a artei. Este necesar să observăm totuşi că, deşi Platon, datorită unui intelectualism excesiv, subordonează arta meseriei şi condamnă arta, distincţia dintre artă şi meserie, cît şi statornicirea unui raport între artă şi aparenţa lucrurilor, sînt două încercări de a aborda definiţia artei.

Platon şi Aristotel s-au interesat mult de poezie, care se slujeşte de acelaşi mijloc de exprimare ca filozofia, şi chiar şi de muzică, care e, în oarecare măsură, legată de poezie. S-au interesat destul de puţin de pictură şi de sculptură, şi numai în măsura în care procesul de imitaţie *(mimesis),* este mai evident în aceste două arte decît aiurea.

Imitaţia trebuie să fie, după Platon, riguros obiectivă. Dacă cineva pictează ochii cu purpură, deoarece purpura e cea mai frumoasă culoare şi ochiul e cea mai frumoasă parte a corpului, greşeşte, fiindcă trebuie să picteze ochii aşa cum sînt, negri. Dacă un sculptor făuritor de colosi modifică proporţiile reale pentru a le face să pară juste, greşeşte, deoarece perspectiva e o înşelăciune, iar rezultatul e o fantasmă. În cazul acesta nu mai este vorba de o artă imitativă, ci de o fantasmagorie.

Scanned with OKEN Scanner

Exigența aceasta în ceea ce privește imitația materială se împletește, la Platon, cu repulsia față de orice schimbare și deci cu dorința ca artiștii să nu aducă nici o inovație principiilor statornicite de doctrina tradițională. De unde admirația sa față de arta egipteană care, după el, nu suferise nici o schimbare în decurs de zece mii de ani.

S-a arătat de curînd că o asemenea poziție nu e numai urmarea logică a gîndirii lui Platon în general, ci se explică și ca reacție față de o teorie a artei ca iluzionism, ca magie, care data de pe vremea lui Gorgias. Pe de altă parte, pictura contemporană cu Platon, care își însușise aspecte scenografice, i se părea condamnabilă, fie pentru că accepta procedeele și aparențele exterioare ale sofiștilor, fie pentru că nu exprima demnitatea morală și religioasă, ca pe vremea lui Fidias. Este probabil, de aceea, că la condamnarea platoniciană a artei trebuie să fi contribuit atitudinea sa ostilă față de arta contemporană. Chiar și Aristotel manifestă preferințe pentru pictorii și sculptorii care au trăit cu cîteva generații înaintea lui. Fidias și Policlet „sînt cei mai exacți și mai învățați în arta lor". Și acceptă identificarea platoniciană de imitație-idealizare.

În analiza pe care o face artelor, Aristotel e și mai precis decît Platon, și mai atent la efectele realismului. Vorbește despre „mijloacele" expresive ale pictorilor și sculptorilor : forma și culoarea. Forma depinde de simetrie și măsura justă, adică de principii de valoare. În privința culorilor, vorbește mai curînd în calitate de fizician (filozof al naturii). Menționează importanța culorilor suprapuse deoarece sînt transparente. Culorile sînt plăcute, crede Aristotel, mai cu seamă cînd sînt amestecate în proporții simple.

Poate că punctul culminant al gîndirii estetice a lui Aristotel este un fragment întîmplător din *Politica*, unde recunoaște oportunitatea predării desenului în școli, nu pentru banalul motiv de a preveni erorile în vînzarea sau cumpărarea obiectelor de artă, ci pentru

ca frumuseţea corpului omenesc să poată fi contemplată şi apreciată cu mai multă acuitate. Este o afirmaţie care se limitează probabil la cunoaşterea proporţiilor drept bază atît pentru învăţarea desenului, cît şi pentru cunoaşterea „frumuseţii" corpului omenesc. Oricum ea subordonează aprecierea frumuseţii din natură, cunoaşterii desenului. Nu mai este vorba de arta care imită natura, ci de arta care creează frumuseţea obiectului din natură. Este anticiparea unei idei care va fi dezvoltată în secolul al XIX-lea.

Xenocrate : imitaţia, proporţiile, expresia. Progresul de la Policlet la Lisip, de la Cimon la Apelles şi perfecţiunea artei.

Din gîndirea estetică a lui Platon şi Aristotel, pe care de altfel o cunoaştem în mod destul de fragmentar, un sculptor-critic ca Xenocrate a extras unele norme de judecată. Deoarece arta e *mimesis,* Xenocrate a notat progresul în ceea ce priveşte abilitatea tehnică a imitaţiei ; deoarece frumuseţea are un caracter matematic şi se identifică cu proporţia geometrică, Xenocrate a enumerat diversele tipuri de proporţii ; s-a ocupat şi de frumos ca simbol al moralităţii, dar într-o măsură mai mică. Altfel spus, acest străbun al tuturor artiştilor critici îşi îndreaptă atenţia, dintr-o înclinaţie firească, spre acele aspecte ale artei care au un oarecare raport cu tehnica ; după părerea lui, de tehnică ţin, în calitatea lor de mijloace de clarificare expresivă, chiar şi criteriile de simetrie, de ritm, de compoziţie cu efect de perspectivă, de contrast coloristic, de ton.

Noţiunea de *mimesis* îl îndeamnă pe Xenocrate să nu ia în consideraţie sculptorii dinaintea lui Policlet, găsind firesc ca statuile acestuia să se sprijine pe un singur picior, dar imputîndu-i că a creat figuri prea

monotone. Miron l-a întrecut pe Policlet în varietate, dar nici acesta n-a ştiut să redea părul. Pitagora a redat părul mult mai bine şi a ştiut să reprezinte tendoanele şi vinele. Lisip, în sfîrşit, a reuşit să redea părul în mod desăvîrşit şi, la el, execuţia e deosebit de îngrijită pînă în cele mai mici amănunte şi plină de delicateţe. Aşadar : statica naturală a unei statui, varietatea imaginilor, greutatea de a reda în marmură sau în bronz moliciunea părului, delicateţea execuţiei amănuntelor sînt criteriile de judecată, de ordin mimetic, de care se slujeşte Xenocrate.

Pe de altă parte, el menţionează că proporţiile pe care le întrebuinţa Policlet erau prea greoaie şi că Miron le-a îmbunătăţit ; că Pitagora a reuşit cel dintîi să găsească un raport între simetrie şi ritm, să găsească adică proporţiile juste chiar cînd e vorba de un corp în mişcare ; şi că, în cele din urmă, Lisip a modificat canonul proporţiilor, dînd statuilor sale avînt şi eleganţă, deoarece voia să-i reprezinte pe oameni nu aşa cum sînt, ci aşa cum par.

Schimbarea proporţiilor aparţine istoriei gustului : opere perfecte sau mediocre au fost realizate de fapt fie potrivit unor proporţii avîntate, fie potrivit unora greoaie. Dar faptul că Lisip şi-a făcut un merit din a-i reprezenta pe oameni nu aşa cum sînt, ci aşa cum par, dezvăluie o foarte înaltă conştiinţă artistică. Avea dreptate Platon să suspecteze iluzionismul şi magia noii generaţii de artişti, care pierduseră valoarea morală a celor vechi. Avea însă dreptate şi Lisip atunci cînd cerea să se meargă dincolo de imitaţia materială teoretizată de Platon, către conştiinţa fantaziei ca activitate artistică sau a aparenţei drept domeniu propriu al artei. În chiar momentul în care Lisip lăsa să se întrevadă punctul slab al artei sale, iluzionismul, el afirma un principiu estetic etern, libertatea artei faţă de realitatea obiectivă.

Judecăţile de valoare ale lui Xenocrate asupra picturii sînt mai numeroase şi mai importante din punct

de vedere critic. Ca și în privința sculpturii, critica asupra pictorilor îndepărtați în timp se limitează, sau aproape, la cucerirea noțiunii de *mimesis*. Există chiar și unele referințe asupra originii picturii, concepută potrivit evoluției materiilor predate în școlile din timpul lui Xenocrate : întîi desenul, apoi întrebuințarea unei singure culori, după aceea a clarobscurului, pe urmă a diverselor culori cu reflexele lor, în sfîrșit a *tonon*-ului, ca unitate și armonie a culorilor.

Meritul de a fi inventat racursiul îi este atribuit lui Cimon din Cleona, ca și acela de a fi cunoscut anatomia și de a fi tratat cutele veșmintelor cu ajutorul clarobscurului. Polignot a reprezentat veșminte transparente pe trupuri de femeie, podoabele variat colorate, guri deschise în care se văd dinții și chipuri cu fizionomii diferite. Dar cel care a pus baza științifică a picturii a fost Pamfil : „A fost cel dintîi pictor care avea cunoștințe în toate ramurile științei, mai cu seamă în aritmetică și în geometrie, fără de care spunea că nu se poate dobîndi desăvîrșirea în artă". Și tocmai cînd vorbește despre pictorii mai recenți, Xenocrate lasă problema mimetică pe al doilea plan, preocupîndu-se de formă, și nu numai de forma abstractă. Dacă Zeuxis pictase capete și membre mult prea mari, Parrhasios se slujește de proporții juste, este neîntrecut în ceea ce privește conturul, chiar dacă e mai puțin fericit cînd e vorba de modeleu.

Vorbind despre Parrhasios, Xenocrate dă o definiție a conturului pictural : acesta „trebuie să se învăluie pe el însuși, pentru a ajunge să sugereze alte contururi în așa fel încît să dezvăluie ceea ce ascunde".

Iată o definiție care, de la tradiția practică a conturului estompat, se ridică pe planul artei, întrucît orice imagine poetică trebuie să apară estompată, în fața rigidei preciziuni a ideii. Conturul labil al lui Parrhasios trebuia să ducă la efecte de relief, în care a excelat Nicias, datorită atenției acordate „...luminii și umbrelor prin care figurile se desprindeau de fond..." Relieful lui

Nicias trebuia să fie de tonuri deschise pe fond întunecat, potrivit principiului formei plastice ; s-a menţionat însă că Pausias şi-a rezolvat racursiurile printr-un efect de tonuri întunecate pe fond deschis, deoarece s-a bazat mai mult pe ton decît pe clarobscur :

> Dorind să reprezinte lungimea trupului unui bou, l-a pictat din faţă şi nu din profil, dar cu toate acestea se vede bine cît este de mare. Pe de altă parte, în vreme ce toţi pictorii colorează în alb părţile pe care doresc să le scoată în evidenţă, şi în negru cele care trebuie să apară pe un plan mai îndepărtat, Pausias a pictat tot boul cu negru, şi a izbutit să redea umbra chiar în umbră, vădind o mare artă în a da relief imaginilor şi în a le prezenta în racursiu.

Nu se ştie bine dacă Xenocrate, sau altcineva, a înţeles că Pausias punea accent mai mult pe raportul cromatic decît pe forma plastică. Aluziile la valorile cromatice sînt de fapt rare la Xenocrate : ici şi colo se plînge de cîte un colorit prea tare, şi-l laudă pe Apelles deoarece a dat picturilor sale finite o uşoară tentă întunecată, pentru ca ochii să nu sufere din pricina violenţei culorilor. De unde se vede că anumite proaste deprinderi academice din zilele noastre se pot trage, eventual, chiar de la Apelles.

Apelles, ca şi contemporanii săi mai mărunţi, întruchipează pentru Xenocrate perfecţiunea în artă ; iar el caută să indice latura în care excelează fiecare : Melanthios e desăvîrşit în compoziţia figurilor, Asclepiodor „în dispunerea imaginilor întocmai cum se văd, în aşa fel încît fiecare din ele să aibă distanţa cea justă". Apelles

> i-a întrecut pe toţi pictorii care au fost şi care vor fi... Ceea ce l-a deosebit de ceilalţi a fost graţia. În timpul lui au existat pictori foarte mari. El le admira şi le lăuda operele, dar spunea că le lipseşte frumuseţea aceea deosebită care-i era caracteristică, şi care se numeşte graţie. Apelles le acordă toate celelalte calităţi, dar, în ceea ce

B. Institutul Pedagogic
de 3 ani - Iași -

privește grația, se declară fără egal. Și-și mai revendica și alt merit, acela de a ști cînd trebuie să-și ia mîna de pe pînză, maximă memorabilă deoarece un zel prea mare adesea dăunează.

Așadar, grație, ușurință naturală de-a crea și, ca urmare, o nouă concepție în ceea ce privește „finitul" în pictură : iată calitățile de neîntrecut ale lui Apelles, ca și concluzia la care a ajuns critica lui Xenocrate.

Conținutul moral, ca normă de judecată artistică, a fost considerat de Aristotel în raport cu obiectul procesului de *mimesis*. Și pentru a explica acest fenomen în poezie, s-a referit la pictori : Polignot a reprezentat ființe mai bune decît noi, Pauson mai rele, Dionisiu la fel cu noi. Însuși Socrate spusese : „Sculptorul trebuie să redea, în forma vizibilă, activitățile sufletului". Aristotel a vorbit și despre necesitatea expresiei morale în pictură : „Polignot e un valoros pictor de caractere, pe cînd pictura lui Zeuxis nu se preocupă de asemenea lucruri. Tinerii nu trebuie să privească lucrările lui Pauson, dar pe ale lui Polignot sau ale altor pictori sau sculptori care au redat expresia morală, da". De la Xenocrate rămîn doar două referiri la acest aspect : „Eufranor a redat primul măreția eroilor", iar Aristide din Teba „a zugrăvit primul sufletul și a redat sentimentele și pasiunile". În schimb pe Polignot, căruia Aristotel îi atribuie atîta importanță în ceea ce privește valoarea morală, Xenocrate îl pomenește numai atunci cînd e vorba de artiștii care au contribuit la ameliorarea abilității mimetice. Adevărul este că perfecțiunea artei lui Apelles i l-a umbrit pe Polignot, după cum desăvîrșirea lui Lisip l-a împiedicat să vadă măreția lui Fidias. Tocmai valoarea expresiei morale în artă putea fi un corectiv al ideii de perfecțiune mimetică și formală, care se atribuia artei mai evoluate din punct de vedere tehnic. Într-adevăr, datorită tendinței specifice grecilor de a crea tipuri, ei au imaginat o perfecțiune obiectivă a tehnicii, simbol al perfecțiunii artei. Era

însă aproape cu neputinţă să se reducă expresia morală la un singur model de perfecţiune, deoarece depindea prea mult de diferitele temperamente ale artiştilor. Totuşi, pentru a ajunge la o judecată de valoare concretă, trebuia ca observaţia morală să fie făcută mai curînd asupra lumii reprezentării decît asupra obiectelor reprezentate. Noi ştim totuşi că un pictor poate să-şi vădească subtilitatea morală în reprezentarea unei naturi moarte, iar un altul josnicia în reprezentarea unui erou. Grecii însă n-au înţeles lucrul acesta, ei îşi concentrau atenţia asupra obiectului, trufia lor consta în alegerea subiectului, din care pricină nici chiar aspectul moral al artei nu le-a eliberat critica de prejudecata imitării naturii şi de ştiinţa imitării. Observaţiile pline de perspicacitate ale lui Xenocrate asupra artei aparenţei din creaţia lui Lisip, asupra graţiei şi uşurinţei naturale din cea a lui Apelles, au rămas de aceea izolate, considerîndu-se că ţin de perfecţia tehnică a acestora ; şi n-au fost extinse nici asupra altor artişti, asupra lui Polignot, de pildă, a cărui măreţie fusese totuşi înţeleasă de Aristotel. Critica de artă n-a avut capacitatea de a recunoaşte perfecţia absolută a unui artist primitiv, în felul în care Aristotel a recunoscut-o pe cea a lui Homer, poetul prin excelenţă, şi de aceea nu şi-a împlinit principala ei menire, aceea de a determina nu perfecţia artei în general, ci perfecţia specifică a fiecărui artist.

Cicero şi Quintilian : relativitatea perfecţiunii, cunoscătorii. Noua valoare a fantaziei. Redescoperirea lui Fidias. Dio Chrysostomos şi Filostrat.

Datorită influenţei lui Platon şi a lui Aristotel, şi ca urmare a noilor curente arhaizante, a început să se atenueze exclusiva admiraţie pentru Lisip şi Apelles, la Pergam, oraş unde se împământeneşte obiceiul ca-

noanelor marilor artiști după modelul canonului celor zece oratori, așezați în ordine cronologică și după un criteriu fix de apreciere. Tradiție care i-a influențat pe Cicero, Dionis din Halicarnas și Quintilian. Cicero a vorbit limpede despre antinomia artei și a stilurilor :

> Nu există decît o singură artă a sculpturii : Miron, Policlet, Lisip și cei de o seamă cu ei au excelat în această artă ; dar sînt deosebiți unii de alții, și asta cu toate că voi n-ați dori ca unul din ei să fie diferit de el însuși. Tot așa nu există decît o singură artă a picturii ; cu toate acestea ce puțin se aseamănă între ei Zeuxis, Aglaofon, Apelles și cei de o seamă cu ei ; și totuși cred că nimic nu lipsește desăvîrșirii fiecăruia dintre ei.

O asemenea observație ar fi putut însemna un real progres critic față de Xenocrate, în măsura în care excludea ideea progresului artistic. Dacă în realitate fiecare personalitate artistică atinge perfecțiunea, în afară de aceste personalități nu există perfecțiune artistică spre care să se tindă, care să fie atinsă, de unde să înceapă decadența. Tehnica poate progresa, arta nu. Se știe însă că Cicero avea multă finețe și sensibilitate, dar nu tot atîta consecvență în gîndire. Și de aceea îl miră faptul că lumea poate să-i prefere pe pictorii antici celor moderni, deși aceștia din urmă sînt mai avansați.

Chiar și „canoanele" sculptorilor și pictorilor, așa cum ne-au fost transmise de Cicero și de Quintilian, sînt lipsite de un adevărat interes critic, din pricina incompetenței și a faptului că nu erau aplicate. Cu alte cuvinte, au colecționat o seamă de păreri contradictorii fără să le supună unei judecăți de valoare. Quintilian ne informează că „Lisip și Praxitele au ajuns la adevăr în modul cel mai bun, în vreme ce lui Demetrios i se reproșează că a mers prea departe și că a urmărit mai mult asemănarea decît frumosul".

Scanned with OKEN Scanner

Ce este însă „adevărul" şi în ce raport se află el cu frumosul şi cu realitatea, nu ni se spune. Quintilian priveşte din afară problemele critice, le înregistrează fără să le pătrundă, mai puţin chiar decît ştiuse să facă Xenocrate.

De aceea judecăţile lui Cicero şi ale lui Quintilian ne interesează mult mai mult ca mărturie de judecăţi, nu ale lor, ci ale „cunoscătorilor" în general. Moda colecţiilor de artă, conexată cu noul tip de lux roman, şi reacţia la arta contemporană considerată decadentă în comparaţie cu marea artă greacă din secolele al V-lea şi al IV-lea, au facilitat apariţia cunoscătorilor de artă, pe care Lucian şi Calistrat i-au definit în felul următor: „O operă de artă are nevoie de un spectator inteligent căruia să nu-i sece judecata din pricina plăcerii prilejuită de ochi şi care să ştie să şi mediteze asupra celor văzute". „Cunoscătorul e unul din oamenii care, posedînd un delicat simţ artistic, ştiu să descopere în operele de artă toate frumuseţile închise în ele, îmbinînd această preţuire cu raţionamentul." Cunoscători erau aceia care nu se lăsau conduşi în aprecierile lor numai de perfecţiunea execuţiei, şi care începeau să preţuiască facultatea de a inventa. Există în Pliniu un paragraf, al cărui izvor nu se cunoaşte, referitor la Timante, important tocmai pentru că tratează acest subiect: „El e singurul artist ale cărui opere sugerează întotdeauna mai mult decît ceea ce se vede pe pînză, şi, cu toate că arta este supremă, geniul merge mai departe decît însăşi arta." Astfel, artei ca *artificium* sau perfecţiune tehnică i se opune valoarea invenţiei sau a fantaziei.

Conceptul de fantazie a fost reluat de fapt de stoici şi de epicurieni, care, luptînd împotriva conceptului aristotelic al imitaţiei *(mimesis)*, au scos în evidenţă caracterul pasional şi iraţional al artei. Concepţia lui Platon, mai cu seamă cea exprimată în *Timeu*, redobîndeşte întîietatea şi se îndreaptă, o dată cu Plutarh, spre neoplatonism. Scriitorii, întocmai ca şi cunoscă-

torii în ale picturii şi sculpturii, au tratat poezia cu mai multă libertate decît Aristotel : ca, de pildă, autorul anonim al tratatului *Despre Sublim.* Unde stă scris :

> Numim în mod general fantazie tot ceea ce dă naştere, indiferent în ce mod, unui gînd zămislitor de cuvinte. Acum însă prin fantazie înţelegem acele expresii în care, sub efectul entuziasmului şi al pasiunii, ţi se pare că spusele tale le vezi, ba le şi înfăţişezi chiar în faţa ochilor ascultătorilor.

Quintilian vorbeşte în acelaşi fel de ceea ce grecii numeau *fantazii,* cuvînt pe care el îl traduce prin *viziuni.*

Rezultatul acestei noi orientări a criticii a fost redescoperirea valorii absolute a artiştilor anteriori secolului al IV-lea, şi eliberarea de iluzia perfecţiunii absolute a lui Lisip şi a lui Apelles. Quintilian consemnează asemenea preferinte fără a le înţelege însă, şi de aceea devine răutăcios : socoteşte că preferinţele acestea provin din mania celor ce vor să treacă drept cunoscători. Totuşi nimeni nu mai îndrăznea să se opună, pe timpul lui Quintilian adevărului critic al valorii absolute şi eterne a lui Fidias. Se spune că Fidias îi reprezintă mai bine pe zei decît pe oameni, că posedă o somptuozitate şi o măreţie necunoscute altor artişti, ca de pildă lui Policlet, care, deşi a înfrumuseţat forma umană pînă la idealizare, n-a putut atinge maiestatea divină. Prin mijlocirea acestor indicaţii, ca şi a altora de acelaşi fel, care se referă întotdeauna la obiectul reprezentat şi nu la modalitatea reprezentării, se vede cît se poate de clar că toţi cunoscătorii şi-au dat seama că Fidias atinge perfecţiunea datorită acelui simţ al divinităţii care-i este propriu. Ceea ce este un alt rezultat critic absolut, ce depăşeşte limitele statornicite cînd de imitarea reali-

tăţii, cînd de forma matematică, cînd de conţinutul moral.

Părere a cărei formulare poetică se găseşte în *Antologia*: „Sau Zeus a coborît pe pămînt pentru a-ţi dezvălui chipul său, O Fidias, sau te-ai urcat tu în cer pentru a-l contempla pe Zeus". Tot pentru a-l explica pe Zeus sculptat de Fidias, Cicero caută o explicaţie critică în tradiţionala idee a unei anumite frumuseţi de la care s-ar fi inspirat sculptorul, idee explicată de Dio Chrysostomos (secolul I e.n.) în felul următor:

> Nu există sculptor sau pictor care să poată reda înţelepciunea sau inteligenţa în ele însele, deoarece nu li s-a îngăduit niciodată să vadă ceva asemănător acestora, şi nici nu vor putea depune mărturie despre ele. De aceea am recurs la trup, în care recunoaştem cu toată certitudinea prezenţa spiritului. Din lipsă de model, îi atribuim lui Dumnezeu o formă umană ca recipient de înţelepciune şi raţiune; încercăm să reprezentăm fiinţa invizibilă şi de neatins printr-un material vizibil şi sensibil, prin mijlocirea unui simbol. Dar e un simbol mai nobil decît acela prin care unele popoare barbare identifică natura divină cu forma anumitor animale, datorită unor culte jalnice şi absurde.

În pasajul acesta se întrevede principiul artei ca formă sensibilă a ideii, principiu care stă la baza esteticii lui Hegel, şi se face distincţia între simbolul intuitiv al artistului şi simbolul arbitrar al religiilor.

Ideea lui Dio Chrysostomos este reluată de Filostrat (secolul al III-lea e.n.) în viaţa lui Apollonios din Tiane:

> Cine l-a îndrumat pe Fidias să reprezinte un zeu pe care nu-l văzuse? — L-a îndrumat ceva cu totul deosebit, ceva plin de înţelepciune. — Şi ce anume? Căci nu poţi numi nici un lucru care să nu aibă la bază imitaţia. — Fantazia e cea care a creat acele forme, fantazia care e

un artist mai subtil decît imitaţia. Imitaţia redă lucrurile văzute, pe cînd fantazia le redă pe cele nevăzute.

Nu este încă vorba de fantazia creatoare în sens modern, ci de opoziţia dintre gustul grec şi cel egiptean. Împotriva simbolismului egiptenilor, Filostrat revendică pentru Fidias privilegiul frumuseţii, idealizarea unui om sau a altuia, făcută cu ajutorul fantaziei, pentru a-i da înfăţişarea zeului.

Gîndirea lui Filostrat capătă o deosebită importanţă cînd se opreşte asupra raportului dintre criticul de artă şi artist, aducînd un plus de clarificare în comparaţie cu Lucian şi cu Calistrat :

> Voi spune că cei care privesc operele de pictură sau de desen, trebuie să posede o facultate mimetică, deoarece nimeni n-ar putea admira sau preţui pictura ce redă un cal sau un bou, dacă nu are formată dinainte ideea obiectului reprezentat, şi nici pictura înfăţişîndu-l pe Aiax nebun, fără a-şi fi format o idee în legătură cu Aiax şi cu apropiata lui sinucidere.

Pasaj unde apare exigenţa critică de recreare a operei de artă, chiar dacă această exigenţă e exprimată în mod intelectualist.

Dio Chrysostomos face aluzie chiar şi la deosebirea dintre arte :

> Noi sculptorii trebuie să redăm întreaga iluzie a asemănării printr-o singură imagine, care trebuie să fie nemişcată şi permanentă, şi să cuprindă în ea întreaga natură şi calitatea Divinităţii. Poeţii, în schimb, pot cuprinde multe forme în poeziile lor, şi atribui personajelor lor mişcări, atitudini, acţiuni, cuvinte.

Aceasta e prima indicaţie a deosebirii dintre arte, teorie care a adus celebritatea lui *Laocoon* al lui Lessing.

Scanned with OKEN Scanner

Critica arhitecturii. Vitruviu.

Critica arhitecturii a cunoscut în antichitatea clasică o mult mai mică dezvoltare decît cea a picturii sau a sculpturii. Şi aşa a rămas şi după aceea. S-ar părea că principala cauză a acestui fenomen constă în greutatea de a face o distincţie netă între domeniul artistic al arhitecturii şi cel utilitar al construcţiei. Aristotel consideră arhitectura drept o artă utilă deoarece produsul arhitectonic prin excelenţă, locuinţa, îl apără pe om de intemperii. Faptul că arhitectura nu este o artă imitativă a constituit o piedică în a fi socotită de aceeaşi natură cu pictura şi sculptura. Cel mult s-a adăugat acestei opere, utile, o valoare estetică reprezentată de ornament.

Ideile arhitectonice ale antichităţii ne sînt cunoscute din tratatul lui Vitruviu *, cel dintîi scriitor care analizează în mod complet această artă, inspirîndu-se din diferite izvoare greceşti, mai cu seamă din Hermodor (secolul al II-lea î.e.n.). Adevărul e că se poate recunoaşte, suprapuse şi adesea confuze, succesivele concepţii despre frumos ca simetrie sau pură proporţie numerică, ca euritmie sau desfătare a simţurilor prin mijlocirea ritmului, ca *decorum*, valoare ce implică o apreciere de ordin moral.

Numai în această ultimă concepţie se poate distinge urma unei experienţe a artei romane. Cele două cerinţe ale arhitecturii sînt practica construcţiei şi cunoaşterea ei *(ratiocinatio)*, care este cunoaşterea proporţiilor matematice. Consideraţiile asupra arhitecturii se încadrează, după Vitruviu, în şase categorii, unde aspectele practice, mai bine zis cele economice, se juxtapun aspectelor pseudo-estetice într-un mod atît de confuz încît interpretarea, chiar şi cea literală, e destul de nesigură. Pare în orice caz că *ordinaţio* se referă la faptul că edificiul trebuie să

* Vitruvii Pollionis, *De Architectura Libri* X (Vitruviu, *Despre arhitectură*, în rom. de G. M. Cantacuzino, Traian Costa şi Grigore Ionescu, Editura Academiei R.P.R., 1964.

fie adecuat scopului, *dispositio* corespunde viziunii edificiului potrivit planurilor orizontale şi verticale, *distributio* priveşte avantajul economic al edificiului, în vreme ce preocuparea estetică se vădeşte în *eurythmia,* adică valoarea repetării părţilor constitutive, *symmetria,* adică proporţia dintre părţi şi întreg şi *decorum,* adică valoarea finală sau aspectul edificiului executat în mod desăvîrşit. Cu toate acestea, după exemplul picturii şi al sculpturii, era natural să se facă în vreun fel oarecare o legătură între categoriile arhitectonice şi conceptul de imitaţie, pe de o parte, şi între categoriile arhitectonice şi operele de artă, pe de alta. Totuşi arhitecţii nu au devenit eroi populari, aşa cum s-a întîmplat cu unii pictori şi sculptori, şi de aceea interesul istoric suscitat de aceştia nu a fost aşa de viu. Pe lîngă acestea, edificiile erau foarte variate şi se supuneau necesităţilor practice, aşa că elementul artistic trebuia extras din aceste edificii. A fost aleasă coloana, împreună cu toate părţile legate de ea ; iar Vitruviu deosebeşte cele trei ordine — doric, ionic şi corintic — bazîndu-se tocmai pe diferenţa dintre coloane.

Raţiunea acestei alegeri e clară : proporţiile coloanei sînt asemănătoare cu cele ale corpului omenesc, iar proporţiile indicate de Vitruviu sînt, într-adevăr, antropomorfice. Proporţiile umane justifică astfel caracterul mimetic al arhitecturii, permiţîndu-i să-şi asume calitatea de artă. Istoria arhitecturii constă aşadar în istoria celor trei ordine şi este inutil să adăugăm că această istorie este doar o legendă.

Lucian : viziunea şi conceptul.

O modalitate destul de relativă de critică de artă a fost aceea a descrierii literare. A avut un model faimos în versurile prin care Homer descrie scutul lui

Ahile, a fost cultivată de poeţii din *Antologia greacă* şi ajunge la modă (Statius, Marţial, Apuleius, Pliniu cel Tînăr, cei doi Filostrat) pentru plăcerea de a sili cuvîntul să conlucreze în mod eficient cu imaginile artiştilor. Întrucît criticul e un *philosophus additus artifici* şi nu un *artifex additus artifici* [1], este clar că descrierea poate fi o operă poetică, dar nu poate oferi vreun rezultat critic de importanţă. Cea mai frumoasă dintre descrieri, poate, aceea a lui Lucian relativ la centauresa lui Zeuxis, a prilejuit totuşi unele observaţii noi şi subtile. Lucian era la curent cu ideile artiştilor, el însuşi fusese pe punctul de a deveni sculptor, şi era de aceea conştient că descrierile lui nu au nici un raport cu arta plastică.

> Nu sînt un cunoscător îndeajuns de bun pentru a mă putea pronunţa asupra altor frumuseţi ale acestui tablou ; iar dacă artistul a ştiut să înmănuncheze diversele calităţi care alcătuiesc o pictură perfectă, precum corectitudinea desenului, veridicitatea coloritului, efectul reliefului şi al umbrelor, exactitatea proporţiilor şi armonia generală, sarcina de a-i face elogiul le revine pictorilor şi celor care îşi fac o profesiune din cunoaşterea regulelor artei. Eu admir în mod special la Zeuxis capacitatea lui de a dezvălui într-o singură temă toată bogăţia geniului său, dînd centaurului un aspect înfricoşător şi sălbatic ; femela seamănă cu superbele iepe din Tesalia...

Lucian se ocupă aşadar de psihologia figurilor reprezentate şi de naturaleţea reprezentării fizice ; şi lasă specialiştilor sarcina de a vorbi de mijloacele imitaţiei. După cum afirmă Pliniu cel Tînăr, exista şi pe vremea aceea părerea că numai cei ce practicau pictura şi sculptura puteau să judece operele de artă. Numai că aceşti practicanţi cunoşteau mijloacele imitative ca atare, şi nu ca aspecte ale viziunii artistului. Proporţiile de care se slujea Zeuxis făceau parte din arta lui ; dar

---

[1] *...un filozof dublat de un meşteşugar... un meşteşugar dublat de un meşteşugar...* (lat.).

dacă erau apreciate potrivit *exactităţii*, adică potrivit fidelităţii lor faţă de un canon al proporţiilor, aprecierea respectivă nu mai era de ordin estetic. Iată de ce nici chiar artiştii sau cunoscătorii, aşa cum îi imagina Lucian, nu tratau în mod efectiv despre arta lui Zeuxis. Lucian povesteşte o legendă relativ la mînia care l-a cuprins pe Zeuxis deoarece unul din tablourile sale fusese lăudat pentru noutatea subiectului, şi nu pentru măiestria execuţiei. Aşadar unul se ocupa de aspectul romanesc al picturii, iar altul de abilitate : dar nici unul nu făcea critică de artă. Cu toate acestea, prezintă importanţă nu numai expunerea explicită a celor două moduri de a privi o pictură, ci şi faptul că ambele moduri reprezentau un pas înainte către critica de artă. Uneori se apropie de ea chiar şi Lucian, ca atunci cînd admiră, la centauresă, fuziunea celor două trupuri — de femeie şi de iapă : ele sînt contopite cu atîta artă, elementele de fuziune sînt executate cu atîta grijă şi gingăşie încît scapă, ca să spunem aşa, ochiului privitorului, care trece de la un trup la altul fără să-şi dea seama.

Nici chiar genul periegetic (adică ghidurile artistice ale antichităţii, ca cel, faimos, al lui Pausania) n-a atins vreodată un nivel mai înalt decît cel descriptiv.

Antinomia criticii de artă : raţional şi iraţional, frumos şi urît, finit şi non-finit, formă şi culoare.

Cîteva din antinomiile artei şi ale criticii de artă nu au scăpat nici grecilor şi romanilor, care au vorbit despre ele într-un mod pe care l-a continuat critica ulterioară.

Una din aceste antinomii este felul raţional şi iraţional al reprezentării. Ne amintim cu toţii că Horaţiu, aflîndu-se dinaintea unui tablou ce reprezenta o fe-

meie frumoasă al cărei trup se termina printr-o urîtă coadă de peşte, s-a întors spre prietenii săi ca să rîdă împreună de ea. Totuşi, în faţa unei sirene, cîte un cunoscător putea să-şi exprime propria-i admiraţie. Chiar şi succesul groteştilor *(grotteschi)*, care, în locul imaginilor imitate după natură, puneau combinaţii extravagante, ridica protestele lui Vitruviu :

> Cum se poate ca trestiile să poată ţine loc de proptele unui acoperiş, sau candelabrele să sprijine cupola unui templu de mici dimensiuni cu toate podoabele lui, sau ca un gingaş şi tremurător lujer de floare să susţină o figurină şezînd ?... Ei bine, oamenii, deşi îşi dau seama că toate combinaţiile acestea sînt false, nu le critică, ci dimpotrivă, se desfată privindu-le şi nici nu-şi pun întrebarea dacă aceste lucruri imaginate pot exista sau nu ; şi asta se întîmplă deoarece intelectul are în faţa lui un văl, care nu lasă să se vadă ceea ce se poate justifica sau nu, fie datorită unui motiv bine întemeiat, fie dintr-o raţiune de ordin ornamental ; ca urmare, judecăţile care decurg de aici, sînt prost fondate. Nu trebuie să se laude aşadar niciodată genul acesta de picturi, care nu imită adevărul, chiar dacă sînt executate cu cea mai mare măiestrie artistică : de aceea nu trebuie să te grăbeşti cu judecata înainte de a găsi nişte motive bine fondate, şi foarte clare, şi care nu îngăduie piedici.

E limpede, din mărturia de mai sus, că accentul critic, nici cînd se slujea de el Vitruviu, nu era pus cum trebuie deoarece claritatea raţională nu e măsura artei, şi nici cînd îl puneau adversarii lui, care îşi imaginau că admiră fineţea artei în groteşti, în care, de cele mai multe ori, admirau de fapt numai jocul abilităţii. Defectul groteştilor, dacă se poate vorbi de asemenea lucru, nu consta în lipsa unui conţinut raţional, ci mai curînd în faptul că erau inventate fără o preocupare suficient de serioasă.

Altă antinomie : frumosul şi urîtul. După Platon, aşa cum a fost menţionat mai sus, frumuseţea în sine

nu consta în fiinţe sau în picturile făcute după ele, ci în figurile geometrice. Principiul artei, în schimb, constă în *mimesis*. Opera de artă poate reprezenta aşadar (şi aici apărea rigoarea lui Aristotel) nu numai lucruri frumoase, ci şi lucruri urîte : „Acele lucruri pe care, în natură, nu le putem privi fără dezgust, în schimb contemplate în reproducerile lor artistice, mai ales dacă sînt reproduse cît mai realist cu putinţă, ne fac plăcere ; ca, de pildă, formele celor mai antipatice animale sau ale cadavrelor." Dar justificarea unei asemenea judecăţi se bazează pe descoperirea şi recunoaşterea fiecărui obiect pe care îl reprezintă imaginea respectivă, şi nu pe un motiv estetic. Plutarh repetă ideea lui Aristotel şi adaugă : „Dacă pictura, în schimb, ne-ar reprezenta o fiinţă îngrozitoare sub un aspect atrăgător, ea ar păcătui împotriva convenienţei şi ar înceta să mai fie verosimilă." Lucrul acesta e spus mai curînd în numele fidelităţii realiste, decît în cel al libertăţii artei, relativ la frumuseţea conţinutului. Cu toate acestea, însuşi Plutarh, ca şi stoicii în genere, înclină spre soluţia critică a problemei. Cînd compară frumuseţea sufletului cu frumuseţea trupului, îi răpesc acesteia orice drept. Urîtul devine un mijloc de a pune în valoare frumuseţea sufletului. Vergiliu a spus că virtutea posedă un har mai mare cînd se află într-un corp frumos, dar Seneca neagă : „Virtutea nu are nevoie de podoabe, ea însăşi e propria ei frumuseţe. Diformitatea corpului nu trebuie să dăuneze sufletului, ci frumuseţea sufletului să împodobească trupul." Plutarh afirmă că urîtul fizic e frumos în sine, atunci cînd i se adaugă frumuseţea morală. Se neagă aşadar conceptul de urît, urîtul fiind, dimpotrivă, preferat uneori din punct de vedere polemic.

Problema urîtului trebuia să contribuie la recunoaşterea faptului că valoarea artistică a unei opere nu constă în conţinut. Iar pasul acesta aşa de important în definirea conceptului de artă a fost săvîrşit de filozoful epicurian Filodem (secolul I î.e.n.), care se ocupă

și de artele plastice : „După cum în artele manuale nu-l considerăm mai prejos pe cel care, luîndu-și materia de la un alt meșter, o elaborează cu grijă, tot așa nici pe poetul care, dacă ia materia brută de la alții și-i insuflă propriul lui spirit, nu-l considerăm din pricina aceasta inferior.“ Aici nu e menționată numai independența artei față de conținut, ci și distincția dintre invenția subiectului și creația artistică.

Principiile rațonalității și ale frumuseții geometrice cereau artistului o execuție îngrijită. Potrivit celor susținute de Plutarh, Zeuxis spunea că o execuție superficială și rapidă nu conferă de loc valoare durabilă operei, nu-i transmite acea frumusețe desăvîrșită pe care i-o dă numai o grijă plină de zel. Dar, atunci cînd perfecțiunea tehnică devine facilitate tehnică, subtilitatea lui Apelles intuiește că trebuie să știi să lași din mînă o pictură la timpul potrivit, că trebuie să pătrunzi înțelesul cuvîntului *de ajuns,* așa cum a spus după aceea Cicero. De aici și pînă la modificarea concepției finitului în pictură pasul e neînsemnat. Iar cunoscătorii de artă din antichitate trebuie să-și fi dat seama de valoarea unei schițe, ca una care dezvăluia sufletul artistului în mod mai direct, mai spontan, mai intim, mai puțin orientat către o manifestare publică. Mărturia unei asemenea stări de spirit ne-o oferă Pliniu întîmplător și în treacăt ; cu toate acestea pare convingătoare :

> Lucru curios și demn de notat este faptul că admirăm mai puțin operele terminate ale artiștilor, decît pe cele din urmă, cele pe care le-au lăsat incomplete, ca *Afrodita* lui Apelles. De fapt, aici se ia în considerație nu numai schița rămasă, dar însăși gîndirea artistului ; durerea sporește frumusețea lucrării, și plîngem mîna pe care moartea a oprit-o chiar în timp ce executa o asemenea operă.

Antinomiile amintite — rațional și irațional, frumos și urît, finit și non-finit — presupun, atunci cînd e vorba de pictură, antinomia formă și culoare. Nu se spune

că faptul de a constitui o antinomie şi de a corespunde antinomiilor de mai sus — ar fi o necesitate proprie a naturii formei şi a culorii ; desigur că grecii şi romanii au înţeles-o în felul acesta, dar nu şi artiştii din evul mediu, au reînceput însă s-o înţeleagă în acelaşi fel artiştii Renaşterii şi cei din perioada neoclasică. Care sînt condiţiile care au favorizat ivirea acestei antinomii ? Raţionalizarea frumosului se baza pe proporţiile matematice ale formei. Dar nimănui nu i-a trecut prin minte să facă dintr-un ton luminos sau dintr-o culoare o normă de perfecţiune, pentru a o impune oricărei picturi sau piese de arhitectură, aşa cum a fost impusă proporţia trupului omenesc formei imaginilor sau celei a coloanelor. Cu alte cuvinte, a fost inventat un canon al proporţiilor formei umane, nu un canon al armoniei culorilor. Proporţiile au fost impuse ca legi, şi trebuia să se ţină cont de ele chiar şi atunci cînd erau eludate, armonia culorilor a fost lăsată în schimb în grija sensibilităţii artistului. În cazul acesta, deoarece considerau că frumuseţea e raţională, anticii trebuiau să admită că numai forma raţionalizată epuiza frumuseţea. Antiteza frumosului este urîtul ; se ştia însă, şi Platon o admite în mod explicit, că culorile sînt frumoase în sine. Frumuseţea lor trebuie subordonată însă frumuseţii formei, care nu numai că era frumoasă, dar era de o frumuseţe raţională, absolută. Altfel, dacă culorile domină forma, iese la iveală gustul barbar, urîtul.

În *Poetica* sa, Aristotel, ca să explice că elementul principal al tragediei, sufletul acesteia, este mitul, şi că ceea ce se numeşte caracterul personajelor vine abia pe planul al doilea, recurge la o comparaţie : „Ceva asemănător se observă şi în cazul picturii în care, oricîte culori ar pune cineva laolaltă, n-ar izbuti să dea privitorului atîta desfătare cît cel mai simplu desen necolorat.“ *. Filostrat reia ideea şi vrea să demonstreze exactitatea ei printr-un exemplu : „Chiar dacă am în-

* Aristotel, *Poetica*, trad. D. M. Pipidi, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1966, p. 61.

trebuința numai albul pentru a picta indianul acesta, el ne va apare totuși negru : nasul turtit, părul cîrlionțat, pometii ieșiți în afară și o anumită expresie a ochilor, toate acestea întunecă trăsăturile care se văd albe și care reprezintă un indian pentru oricine are ochiul exersat.“ Este vorba așadar de un interes cognitiv de natură intelectuală, nu de unul estetic. Cu toate acestea nu se poate să nu vedem un raport între caracterul raționalist al esteticii antichității și preferința gustului antic pentru forma plastică.

Arta vădește însă un interes din ce în ce mai viu pentru culoare. În secolul I al erei noastre Dionis din Halicarnas observa în mod obiectiv :

> Picturile din vechime aveau un colorit de o extremă simplitate și nu ofereau nici o varietate de ton. Linia însă era de-o corectitudine desăvîrșită, fapt care le conferea o grație plină de rafinament. Mai tîrziu, puritatea desenului a scăzut, fiind înlocuită cu o execuție mai savantă cu un amestec mai nervos de umbră și de lumină, cu toate resursele unui colorit bogat, căruia noile tablouri îi datorează întreaga lor vigoare și strălucire.

Obiectivitatea lui Dionis nu era împărtășită însă și de ceilalți, și asta din diferite motive. În primul rînd, arta greacă domina arta orientală în general, și pe cea persană în special, datorită simțului proporțiilor, dar nu și datorită capacității creatoare a culorii, și, avînd în vedere caracterul somptuos al operelor de artă orientale, nu se putea face o distincție netă între arta coloristică și frumusețea materialului întrebuințat ; în al doilea rînd, coincidența progresului cromatic în pictură, consemnat de Dionis, cu decadența artei, sugera criticilor romani ideea de a atribui responsabilitatea acestei decadențe tocmai culorii.

Că această culoare era considerată drept un apanaj al luxului barbar, ne-o indică Lucian cu prilejul descrierii unui interior :

Scanned with OKEN Scanner

Singura cauză a surprizei era magnificenţa. Nici arta, nici frumuseţea, nici justeţea proporţiilor, nici eleganţa formelor nu intrau în compoziţia sa şi nici nu puneau în valoare splendoarea metalului. Spectacol făcut pentru ochii unui barbar... Arsacizii nu preţuiau frumuseţea, nu arătau bogăţia comorilor lor pentru a încînta privirea spectatorilor, ci pentru a-i umple de uimire ; căci barbarilor le place mai puţin ceea ce e frumos decît ceea ce e bogat.

Pliniu şi Vitruviu erau de acord, pe de altă parte, în a pune decadenţa artei pe seama culorii.

Apelles şi alţii au executat opere nemuritoare numai cu patru culori. Astăzi, cînd purpura a ajuns chiar şi pe ziduri, iar India ne trimite mîlul colorat al fluviilor sale, sîngele dragonilor şi al elefanţilor săi nu mai avem pictură. Aşadar totul era mai bine cînd uneltele erau mai imperfecte. Întocmai aşa, deoarece astăzi se acordă o mai mare valoare lucrurilor decît sufletului.

Iar Vitruviu :

În vreme ce oamenii din vechime nu căutau şi nu preţuiau decît geniul artistului şi perfecţiunea operei, astăzi se apreciază doar un singur lucru : strălucirea culorilor. Ştiinţa pictorului nu mai are nici un rol.

Împotriva acestor acuzaţii se ridică, gravă, vocea lui Plutarh : culoarea e superioară desenului şi face o mai vie impresie asupra spiritului, deoarece este izvorul unei iluzii mai puternice. Acesta e însă presentimentul erei celei noi care stă să răsară, şi nu o infirmare critică.

În sfîrşit, chiar şi antinomia dintre finit şi non-finit corespundea celei dintre formă şi culoare, deoarece un efect de culoare are nevoie de o suprafaţă care să nu fie perfect netedă, ci cu tuşe care să dea impresia de neterminat. Un asemenea efect de culoare se află menţionat într-un fragment din Parrhasios, în legătură cu

Filoctet, inclus în *Antologia greacă*: „Pictura avea un aspect zgrunţuros, datorat fără îndoială unor efecte de penel, iar tonul era de o anumită asprime."

Acestea sînt mărturiile cele mai importante, destul de fragmentare şi de sporadice, care ne-au rămas din activitatea critică aplicată artelor plastice din antichitatea clasică. Criteriile care au călăuzit această critică au rămas valabile pînă în zilele noastre, chiar dacă au fost încadrate într-o concepţie mai justă despre natura artei. Cei vechi n-au rezolvat, ci mai curînd au pus problemele criticii, vădind un spirit de observaţie ascuţit şi lipsit de prejudecăţi, şi o sensibilitate deosebit de subtilă. De unde, întoarcerea la ideile lor în legătură cu imitaţia, proporţia, conţinutul moral, raportul dintre spirit şi materie, dintre viziune şi povestire, dintre analiza tehnicii şi descrierea subiectului, dintre raţional şi iraţional, frumos şi urît, finit şi non-finit, formă şi culoare; întoarcerea la ideile lor e sugestivă, fie pentru a le evita erorile, fie pentru a le îmbogăţi adevărul.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

EVUL MEDIU

Condiţiile criticii de artă în evul mediu

O CARACTERIZARE a artiştilor şi a operelor de artă, în felul celei pe care a ştiut s-o formuleze antichitatea clasică, lipseşte în evul mediu, reapărînd, timidă, la Florenţa abia în secolul al XV-lea. Timp de vreo zece secole critica pare aşadar să fi tăcut ; şi chiar dacă rămîn mărturiile unor discuţii în legătură cu operele de artă, absorbirea minţii omeneşti de către universal, de către Dumnezeu şi suprema sa frumuseţe, a avut drept rezultat neglijarea lucrurilor de pe pămînt, printre care se numără totuşi operele de artă şi personalităţile artistice. Pe de altă parte, evul mediu a moştenit de la clasicism concepţia intelectualistă, reducerea oricărei activităţi spirituale la raţiune, exacerbînd-o chiar într-un anumit fel, căci pretindea să atribuie pînă şi procesului mistic o valoare raţională. Ar trebui deci să ne aşteptăm ca într-o epocă total impregnată de o teologie cu caracter logic, arta să nu găsească un teren propice de dezvoltare. Totuşi, oricine-şi aminteşte de monumentele artei bizantine, romanice sau gotice îşi dă seama că, în ceea ce priveşte arta, evul mediu a fost una din cele mai glorioase epoci. Şi trebuie remarcat că aceste capodopere de arhitectură, sculptură şi pictură sînt bazate pe principii esenţial deosebite de cele care au dirijat activitatea artistică a antichităţii clasice. Aşadar, acestea nu au doar valoarea unor monumente de artă, ci slujesc şi drept mărturii ale unor principii estetice.

Principii care nu şi-au găsit totuşi o formă adecvată. Principiul autonomiei artei lipseşte aproape cu totul în evul mediu, cu o agravare neîndoielnică în comparaţie

cu antichitatea clasică. Cît despre problemele de gust, ele au fost foarte repede neglijate, ca urmare a decadenței culturii în general. În renașterea italiană vom regăsi o artă nouă care răsare în perfectă uniune cu noua conștiință teoretică, ca din același trunchi. În locul unei teorii a artei, evul mediu ne oferă : aluzii în legătură cu estetica mistică, tratate de optică, cîteva repertorii iconografice, adică indicarea modelelor care pot fi copiate, unele culegeri de rețete practice. Nimic așadar care să poată constitui o teorie asupra artei sau o critică de artă.

În fața tuturor acestor elemente negative se ridică o forță nouă, pozitivă, revelatoare, adică noua concepție spirituală despre lume. În istorie, concepția naturalistă a omului, proprie antichității, a fost înlocuită, în evul mediu, cu concepția noii valori spirituale ; iar ideile de soartă și de noroc au fost înlocuite cu ideea de Providență. Chiar dacă în opera de artă n-a fost recunoscută imanența divinității, orice activitate omenească era judecată în raport cu divinitatea, așa că activitatea artistică, întocmai ca și celelalte, primea un reflex din această spiritualizare universală. Din dragoste pentru universalitate, din indiferență față de individ, gîndirea medievală a redus individul la un anonim instrument de exaltare religioasă. Numai că aceasta era o cale, fie chiar și întortocheată, de a îngădui individului să se apropie de Dumnezeu.

Într-o asemenea atmosferă de exaltare religioasă, universală și anonimă, artistul, deoarece în artă nu mai existau nici un fel de opreliști, putea da deplină libertate fantaziei sale. Comitea mai multe erori de gust decît în antichitatea clasică, dar se bucura de o libertate creatoare mai mare.

Scrierile despre artă nu aveau nici calitatea de a sugera idealuri concrete, dar nici defectul de a îngrădi libertatea creatoare cu ajutorul schemelor teoretice. Principiile de optică, modelele iconografice, ca și culegerile de rețete tehnice, dădeau artiștilor informații

asupra părții practice a activității lor, furnizîndu-le exemple, indicîndu-le surse de materiale și altele. Referirile care puteau să aibă vreo influență asupra artei erau sporadice și, de cele mai multe ori, de mică importanță. Pînă și ideea imitării naturii era aproape abolită, așa că, din cunoașterea obiectivă a realității, nu provenea nici un fel de oprelişte.

În schimb, gîndirea medievală a dăruit artistului o nouă încredere în funcția fantaziei ca mijloc pentru a se apropia de Dumnezeu, în afara procesului de cunoaștere obiectivă a realității. Așa că arta a fost constrînsă să găsească în ea însăși, în afara sugestiilor date de natură, propria-i lege.

Ca atare, scrierile medievale, cu toate că nu au decît un raport indirect cu arta, ne ajută să înțelegem că hiatusul reprezentat de ele în activitatea critică inițiată de antichitate a servit la eliberarea calităților care țin în mod exclusiv de imaginație, ori a ajutat, ca moment de antiteză, la sintezele succesive dintre rațiune și imaginație, sinteze din care s-a născut critica de artă.

Ideile lui Plotin, ale sfîntului Augustin și ale sfîntului Toma.

Principiul care i-a îngăduit lui Plotin (203—270 e.n.) să treacă peste ideea de *imitație*, a fost principiul de origine orientală, al *emanației*. Obiectul material devine frumos numai „în măsura în care face parte din gîndirea care coboară din divinitate". Rolul imaginației constă în a reprezenta senzațiile, este o experiență sensibilă, și mai presus de ea stă *facultatea contemplației*, care este o activitate mistică. Deși inferioară gîndirii, activitatea imaginației e superioară actului copierii unei forme, așa cum face natura. Natura nu are așadar imaginație, nu are capacitate creatoare, fiindcă nu posedă capacitatea de a concepe idealul. Arta trebuie așadar să

depășească natura. Idee care nu a cunoscut o dezvoltare ulterioară în gîndirea estetică pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, dar care a condiționat arta în tot cursul evului mediu. Tocmai devierea aceasta de la natură constituie baza întregii arte medievale. Și tocmai această depășire a naturii face din Plotin inițiatorul unei noi epoci în istoria esteticii, care îl separă de filozofia clasică, făcînd din el marele vestitor al artei medievale.

Atenția lui se oprește asupra sculpturii în felul următor :

> Imaginează-ți că ai dinainte două bucăți de marmură : una e lipsită de formă, e nelucrată, cealaltă în schimb e o statuie gata sculptată, care reprezintă o imagine umană sau divină, iar dacă e divină, întruchiparea unei Grații sau a unei Muze, iar dacă e umană, nu chipul unui singur om, ci ceva în care să fie concentrate frumusețile mai multor modele. Așadar marmura, care și-a însușit frumusețea formei prin mijlocirea artei, va părea numaidecît frumoasă, și asta nu pentru că e marmură, fiindcă atunci și cealaltă bucată de marmură ar fi tot atît de frumoasă, ci tocmai pentru că are o formă pe care i-a dat-o arta. De fapt, materia nu poseda această formă, care se afla în mintea autorului mai înainte de a trece în marmură, și se afla în artist nu pentru că acesta avea ochi și mîini, ci pentru că era în posesia artei. Era într-adevăr în artă o frumusețe mult mai mare decît aceasta.

deoarece prin trecerea de la artă la autor și de la autor la materie, o parte din frumusețe se pierde. Nu e adevărat că artiștii imită pur și simplu ceea ce văd cu ochii, „ci recurg la aceleași motive cu care compune și cu care operează natura, pe lîngă faptul că ei creează multe imagini fără nici un ajutor venit din afară și corectează altele, acolo unde lipsește perfecțiunea, dăruindu-le frumusețe". Așadar artistul preschimbă materia, care e urîtul, într-o formă rațională. Obiectele devin frumoase deoarece participă la rațiune, care e Dumnezeu. Tot ceea ce simbolizează într-o formă sensibilă

raţiunile eterne ale lumii are dreptul de a fi numit frumos. Crisip spusese mai înainte : frumuseţea aparţine universului, nu numai omului. Plotin se opune identităţii dintre frumuseţe şi proporţii, deoarece proporţiile respective îşi au obîrşia în om, mai bine zis în corpul uman, în vreme ce frumuseţea e de natură spirituală. Frumuseţea e complexă. Există şi o frumuseţe simplă, aceea a culorii, deoarece constă în victoria luminii asupra întunericului.

Separîndu-se de materie, sufletul tinde către frumuseţea supremă, care este şi binele suprem, Dumnezeu, printr-un proces mistic, care, spune Plotin, e *intuiţia*. Acesta este procesul contemplaţiei, care se opune raţionamentului, şi în care subiectul şi obiectul se identifică. Imaginea nu mai este externă, ci internă. Ochiul nu vede soarele, dacă nu i-a înregistrat mai înainte forma. Sufletul nu vede frumuseţea dacă nu a devenit frumos el însuşi. Iar procesul mistic se termină prin viziunea care uneşte şi simplifică totul : *extazul*. Cu alte cuvinte, activitatea artistică rămîne raţională în scopul său de a se apropia de raţiunea divină, dar procesul pe care-l urmează e intuitiv, imaginativ. Lumii finite a epocii clasice i se substituie acum lumea infinită a erei moderne, şi dacă aceasta este încă întrucîtva haotică, ea aduce o nouă conştiinţă a spiritualităţii artei.

Misticii, datorită acceptării pasive a cerului, nu puteau elabora o teorie a imaginaţiei ca forţă generatoare de viziuni. Erau obligaţi aşadar să se limiteze la a recunoaşte valoarea spirituală a acestora, fără a defini procesul uman. Cu toate acestea gînditorii paleocreştini s-au preocupat de problema imaginaţiei, recunoscîndu-i caracterul dublu, sensibil şi suprasensibil.

După Sinesius (cca. 378—430 e.n.) „funcţia imaginaţiei constă în cunoaşterea lumii realităţii suprasensibile la modul lumii inferioare a experienţei sensibile". Mai mult decît oricare dintre gînditorii acelei epoci, sf. Augustin (354—430) a dat un nou impuls teoriei fantaziei,

Scanned with OKEN Scanner

ca imaginaţie creatoare, legată de libertatea voinţei. Plăsmuirile imaginaţiei sînt opera văzului lăuntric, ele produc o sinteză autonomă a experienţei simţurilor. Viziunea spirituală — sau a imaginaţiei — este un fel de forţă mediatoare între viziunea corporală şi viziunea intelectuală. Teorie care depăşeşte cu mult analiza psihologică a lui Aristotel. Ca moralist, sf. Augustin admite că imaginaţia poate duce fie la mîntuire, fie la osînda veşnică.

În ceea ce priveşte problema frumosului, sf. Augustin îi percepe relativitatea. Urîtul nu este numai lipsa formei, ci şi un grad mai mic al frumosului ; idee care, ca de altfel şi cea dinainte, privind sublimul, ne duce din nou spre realitatea operei de artă, în afara frumosului absolut. Tot printre calităţile frumosului, pe lîngă egalitate, gradare, varietate, diferenţiere, pune şi contrastul. Cu alte cuvinte, dacă într-un tablou culoarea neagră e pusă la locul ei, tabloul este frumos, deşi culoarea neagră nu e frumoasă, aşa cum şi universul este frumos chiar dacă în el se găsesc păcătoşi care, luaţi în sine, sînt urîţi. Mai mult chiar, însăşi frumuseţea are o oarecare relativitate ; comparată cu omul, maimuţa e urîtă. Numai că şi maimuţa îşi are ritmul ei propriu, egalitatea membrelor, concordanţa părţilor care-o alcătuiesc etc. Frumuseţea maimuţei s-ar micşora dacă trupul ei ar fi deformat în vreun fel. Atîta timp cît durează natura lucrurilor există şi frumuseţe. Iată aşadar o lărgire infinită a lumii inspiraţiei artistice, şi în acelaşi timp investirea naturii, chiar şi cînd e vorba de a unei maimuţe cu sensul divinului. Această investire îşi găsea forma raţionalistă în conceptul de alegorie. Aceasta ia naştere atunci cînd cuvîntul indică un anumit lucru în vreme ce spiritul înţelege altceva : de pildă, mielul şi Isus Hristos. În felul acesta forma se dizolvă, iar valoarea imaginii constă în întregime în ideea pe care o reprezintă, în Isus Hristos, şi nu în modalitatea de reprezentare. De aceea imaginea a fost deseori considerată drept scrierea *analfabeţilor*, un surogat de natură inferioară.

Dimpotrivă, atunci cînd vorbeşte despre felul în care se judecă opera de artă, sf. Augustin nu ţine seama de raţionalism. Judecata directă este judecata simţurilor ; există însă şi o judecată superioară, a raţiunii, care judecă potrivit legilor frumosului (număr, raport, egalitate, unitate) care vin de la Dumnezeu. Nu se poate însă demonstra că dreptatea este de partea acestor legi. Aici este schiţată antinomia între nedemonstrabilitate şi pretenţia de universalitate a judecăţii de gust, antinomie pe care o va stabili Kant mai tîrziu.

În fine, sf. Augustin nu pune pictura şi sculptura între arte, aşa cum face cu muzica şi cu arhitectura. Dintre artele plastice, arhitectura e cea mai independentă de imitaţia naturală ; preferinţa augustiniană este aşadar consecventă şi s-a infiltrat în gustul medieval : ei i se datorează marea înflorire a arhitecturii romanice şi gotice. Sf. Augustin preferă o riguroasă corespondenţă între părţile componente, egalitate între ferestre, o dimensiune arhitectonică raţională ; nu simţea, cu alte cuvinte, nevoia de a se elibera de raţiunea matematică, eliberare care a însemnat gloria arhitecţilor medievali. O depărtare totuşi de gustul clasic se vădeşte în faptul că fereastra e considerată drept un element artistic a arhitecturii (Aristotel se ocupa în schimb de coloană), în faptul că spaţiul e considerat ca element de sine stătător, iar intervalele legate în mod ritmic, în locul unor elemente pline şi bine delimitate, preferate de gustul clasic.

Pentru a găsi noi sugestii, care să aibă valoare nu numai în istoria culturii ci şi în aceea a gîndirii estetice, trebuie să facem un salt pînă în secolul al XIII-lea, adică pînă la Toma d'Aquino. El consideră fantazia şi imaginaţia ca un depozit al formelor recepţionate de simţuri. Recunoaşte valoarea raţională a celor două simţuri superioare : văzul şi auzul ; acestea au o funcţie de cunoaştere, pe calea asimilării, cu caracter de formă. Viaţa contemplativă este un act al raţiunii : aşadar raţiunea e o cunoaştere intuitivă. Toma d'Aquino

exaltă valoarea simțurilor. Simțurilor le plac proporțiile fiindcă acestea seamănă cu ceea ce conțin simțurile în ele însele. Cu alte cuvinte, noi simțim raporturile obiective, ca și cum s-ar afla în noi. Aici Toma d'Aquino anticipă teoria cunoscutului *Einfühlung*. În fine, atît bunul cît și frumosul sînt plăcute. Bunul place dorinței în mod direct ; frumosul îi place datorită interesului său cognitiv. Pasiunea își găsește pacea în frumos prin mijlocirea posesiunii imaginii, dar forța sa depinde de subiect, de imaginea cognitivă creată de subiect.

Idei care au o valoare anticipativă, fiind mai mult sau mai puțin importante, dar nu constituie o estetică, deoarece nu au fost aplicate la artă. Arhitectura, pictura și sculptura continuă să fie privite sub aspectul lor practic, de meserie. Bineînțeles că, atunci cînd era vorba de funcția estetică a culorii negre într-un tablou sau de ritmul spațial într-un edificiu, pictura și arhitectura nu mai erau considerate meserii : dar din asemenea constatări nu se trăgea nici o consecință, și pictura era pusă în continuare pe același plan cu arta de a construi bărci.

Ornamentul și artificiul. Enciclopedii și tratate de optică.

Teoria ornamentului, adică a stilului considerat ca atare, separat de conținutul său simbolic, a trecut din cărțile de retorică și de poetică în artă. Teoria a avut o mare importanță pentru critica din evul mediu. Ea a fost în realitate rezultatul faptului de a se fi studiat opera de artă numai sub aspectul artificiului uman. Eliberat de prejudecata imitării naturii, și neizbutind să mai găsească vreun raport între natură și artă în afară de cel al imitării, criticului nu-i mai rămînea să studieze decît acel unic artificiu care e ornamentul.

Scanned with OKEN Scanner

Isidor de Sevilla (secolul al VII-lea) tratează în mod tipic arta figurativă în lucrarea sa *Libri etymologiarum*, o enciclopedie des amintită, pînă în secolul al XIII-lea, ca, de pildă, de Vincent de Beauvais. În cartea a XIX-a a lui Isidor se vorbeşte despre corăbii, despre clădiri şi despre veşminte. Clădirile au trei părţi : *dispositio*, adică planul, *constructio*, sau înălţarea zidurilor, şi *venustas*. Aşadar, prin *venustas* Isidor înţelege aspectul artistic al unei opere arhitectonice : „*Venustas* e ceea ce se adaugă unei clădiri pentru a o înfrumuseţa şi îmbogăţi, ca în cazul acoperişurilor aurite, al preţioaselor incrustaţii cu marmoră, al picturilor colorate." Întreaga valoare a acestei definiţii ne este dată de comparaţia cu Vitruviu, la care frumuseţea constă în proporţii. Evident că teoria lui Vitruviu denotă mai multă urbanitate şi cultură. Ajunge să ne gîndim însă că definiţia lui Isidor de Sevilla se potriveşte de minune cu mozaicurile bizantine, pentru a ne da seama că lipsa de civilizaţie şi de cultură nu e întotdeauna un impediment pentru artă sau conştiinţa artei. Enciclopedia lui Isidor de Sevilla ignoră sculptura şi se mărgineşte la studierea stucaturilor sau a picturilor, pentru care oferă diferite reţete privind culorile.

De la mărturiile secolelor VII—IX în legătură cu donaţiile papilor şi ale episcopilor din Ravenna, pînă la inscripţiile mozaicurilor şi la însemnările lui Suger asupra lucrărilor efectuate la Saint-Denis în secolul al XII-lea, reiese că lumina, aurul, argintul şi pietrele preţioase sînt simbolul valorii artistice. Un exemplu tipic al acestui mod de a vedea şi de a simţi ne este furnizat de descrierea bisericii Sfînta Sofia din Constantinopol, făcută de Paulus Silentiarus în 563 :

> Interiorul absidei e ca un păun cu penele alcătuite dintr-o sută de ochi. Din aurul bolţii imense se împrăştie o asemenea lumină, încît te orbeşte ; e un fast barbar şi totodată latin. Altarul este din aur, sprijinit pe coloane şi postamente de aur, iar aurul e întrerupt doar de splendide nestemate. Seara lumina aceasta se răsfrînge din templu

asupra obiectelor, încît ai putea spune că e un soare nocturn. Splendida noapte strălucește întocmai ca ziua. Navigatorul nu are nevoie de alt far, îi e de ajuns să privească lumina templului.

O altă sursă de cunoaștere a concepției medievale privind frumosul și artele plastice este tratatul de optică al lui Vitellus [1], un polonez, prieten cu Toma d'Aquino. Din punct de vedere științific, tratatul acesta are o mult mai mică valoare decît acela al arabului Alhazen, care l-a influențat de altfel într-o foarte largă măsură. Vitellus însă se interesează de artă și de frumos. Și afirmă: „Lucrurile artificiale par mai frumoase decît cele naturale", fiind astfel de aceeași părere atît cu Plotin cît și cu Isidor de Sevilla, și opunîndu-se naturalismului antic. Iar afirmația de mai sus se leagă de alta: „Ochii migdalați sînt mai frumoși decît cei rotunzi", în care se poate descifra un ideal de gust, care nu are nici o legătură cu realitatea naturală, generat de dragostea pentru Orient, derivînd din arta gotică, impus de arta gotică cu privire la natura ochiului. E un fenomen tipic de artă care creează natura, o realizare a spiritualismului artistic. Vitellus adoră și el lumina, potrivit tradiției neoplatoniciene; și notează că frumusețea culorii rezidă în culorile strălucitoare, deoarece împrăștie o lumină proprie, iar întunericul e frumos numai fiindcă pune în valoare lumina. În legătură cu raportul dintre distanță și frumusețe, el afirmă că „distanța înseamnă frumusețe, fiindcă netezește asperitățile. Dar dacă în forme există accente abia vizibile și pline de subtilitate, linii elegante vizînd ordonarea părților, apropierea înseamnă frumusețe. Iar dacă privești de departe o pictură minuțios lucrată, a cărei valoare constă în finețea execuției, ți se pare urîtă." Aici pare să se pună o altă problemă, aceea a justei distanțe de la care trebuie privit un tablou — problemă care va fi studiată

[1] Numele latinizat al lui Ciolek (secolul al XIII-lea).

abia în secolul al XIX-lea — iar raportul dintre stilul tabloului și felul în care trebuie privit este surprins într-un mod fericit.

Știința nu mai slujea artiștilor ca modalitate de interpretare a realității externe, ci ca un compendiu schematic de lucru. Teoria proporțiilor, părăsindu-și caracterul antropomorfic pe care-l avea la Vitruviu, sugera reducerea imaginilor la cele mai simple scheme, fără să se mai preocupe de obiectivitatea corpului uman. Un exemplu tipic îl oferă lucrarea *Livre de portraiture* a lui Villard de Honnecourt (secolul al XIII-lea) care sugera, în deplină cunoștință de cauză, o *manière pour légèrement ouvrier*, cînd oferă un sistem de triunghiuri, pătrate sau segmente de cerc, pentru a reprezenta imaginea fie în repaus, fie în mișcare. E arhitectul care arată cum se desenează figura umană pornind de la abstract. E inserția formei abstracte a arhitecturii în forma concretă a omului.

Cărțile de rețete. Teofil.
Dionis din Furna.

Unul dintre cele mai vechi tratate medievale este cel al lui Heraclius, glorificatorul Romei, care caută să găsească secretul artei romane. Dar în ce constă acest secret ? În felul în care au reușit romanii să introducă aur în sticla unor anumite flacoane, pentru a le face să devină strălucitoare. Cel care ne oferă cel mai enciclopedic tratat de informații tehnice, înglobînd în experiențele sale producția Greciei și a Italiei, a Franței și a Germaniei, ba chiar și a Arabiei, este preotul Teofil din secolul al XII-lea. Iată și metoda indicată de cartea sa :

> Arta se învață încetul cu încetul, și bucată cu bucată. Fundamental pentru arta picturii este compoziția culorilor, după care, să iei bine seama la amestecul lor. Ai grijă

de lucrul acesta, și fii exact pînă în cele mai mici amănunte, pentru ca ceea ce vei picta să fie decorat fără stînjeneală și creat în mod spontan. În continuare practica artei îți va fi ușurată de experiența multor artiști de geniu.

Iată un tablou, destul de vag, din care ne putem însă face o idee despre pictorul din epoca romanică. Preocuparea lui de căpetenie este compoziția și amestecul culorilor. Despre desen Teofil nu ne spune nimic. Acesta nu constituie o dificultate pentru artist, deoarece problema desenului nu-l chinuie. Desenul se învață din experiența artiștilor de geniu, copiindu-le lucrările. Teofil nu pomenește nimic despre imitarea naturii. Important e să amesteci bine culorile în limita contururilor, în așa fel ca să dea impresia unui lucru ornamentat cu dezinvoltură și născut parcă în mod spontan. Nimeni n-ar putea, cu o mai mare ingenuitate, să atingă problema centrală a artei romanice: totul pare convenție, dar execuția se face cu atîta patimă, fervoare și cu atîta credință, încît din însăși această convenție se degajă o infinită libertate de creație.

Teofil nu vorbește de pictori, ci numai de lăcașul lui Dumnezeu. Și nu se ocupă nici de istoria picturii: se mulțumește să amintească doar că arta a luat naștere din munca pe care a fost silit Adam s-o depună după alungarea lui din Paradisul terestru. Între munca propriu-zisă — amestecul culorilor — și imaginea lui Dumnezeu, artistul nu parcurge, după Teofil, nici o etapă; nu cunoaște natura, nici proporțiile și nici schemele rațiunii umane. Individualitatea artistului se anihilează în lăcașul lui Dumnezeu, în cursul procesului mistic. Iată cum își imaginează Teofil o operă dusă la bun sfîrșit:

Înfrumusețînd plafoanele și pereții cu opere variate și divers colorate, prezenți oarecum înaintea ochilor credincioșilor Paradisul Domnului, împodobit cu un număr nesfîrșit de flori. Și izbutești să-l preamărești pe Creator în creația sa și să arăți cît e de demn de admirație Dum-

nezeu în opera sa. Ochiul omenesc nu știe la început pe ce lucru să se oprească : dacă privește plafoanele, ele sînt înflorite ca niște țesături strălucitoare ; dacă se uită la pereți, află un fel de grădină desfătătoare ; dacă e orbit de valurile de lumină care intră pe ferestre admiră frumusețea fără de asemuire a vitraliilor și varietatea celei mai de preț lucrări. Dacă sufletul credinciosului deslușește scena Patimilor Mîntuitorului pe care o reprezintă desenul, se simte pătruns de milă.

Iată că aici, pentru a sugera milă, pentru a reda o stare sufletească, apare desenul *(liniamenta)*. Dar cînd e vorba să fie preamărit Creatorul în creațiunea sa, cînd e vorba să contemplăm Paradisul, sînt de ajuns culorile și lumina. Deci, cu toată candoarea și fără a-și da seama limpede de lucrul acesta, Teofil atribuie reprezentării formale o misiune morală ; iar culorii și luminii, valoarea contemplației mistice. Așadar și pictura, cînd nu urmărește elocvența religioasă, cînd frumusețea ei constă în culoare și lumină, se află în aceleași condiții ca și arhitectura, de a fi adică obiect de contemplație, fără să fie o reprezentare. Nu e nevoie să insistăm : e cît se poate de limpede că sîntem în fața unei descoperiri critice, care se referă la arta medievală, dar care are o valoare eternă, și e deosebit de vie în conștiința artei moderne.

Pe de altă parte e o eroare să credem că, prin faptul că-și închină opera divinității, artistul evului mediu nu trebuie să țină seama de propria-i originalitate. În *De Clarea* a lui Anonymus Bernensis (secolul al XIII-lea) se spune că :

un artist nu se socoate valoros în opera sa dacă nu arată și nu înțelege prin puterea propriului său talent cel puțin tot atît cît a învățat de la alții. Adevărul e că fiecare artă e creată și înțeleasă din nevoia de căutare care se află în om, deoarece Dumnezeu, prin care există fiecare lucru, a dăruit oamenilor însușirea de a cunoaște.

Avem de-a face cu un nivel foarte înalt de gîndire. Dincolo de aria artei romanice nivelul scade. În *Erminia* călugărului Dionis din Furna[1] de la Muntele Athos, operă alcătuită în secolul al XVIII-lea, dar care conţine elemente aparţinînd unei tradiţii mai vechi, şi care, mai bine decît oricare altă scriere, ne prezintă tradiţia normelor scolastice ale artei bizantine, nu găsim nici o intuiţie de natură critică. Autorul spune, e drept, că vrea să explice dimensiunile şi caracterele figurilor, dar îşi părăseşte planul şi se mulţumeşte să ofere reţete de culori şi un repertoriu iconografic. Ţinînd seama de rolul moralizator care se atribuia picturii bisericeşti, era normal că aceasta trebuia să se supună nu numai dogmei generale a Bisericii, dar, pentru a evita greşelile, chiar şi dogmei speciale, de ordin iconografic. De pildă, călăuza picturii vrea ca facerea lui Adam să fie reprezentată în felul următor: „Adam, tînăr, imberb, în picioare, gol. Tatăl ceresc în faţa lui, înconjurat de-o lumină strălucitoare, îl susţine cu mîna stîngă. De jur împrejur, copaci şi felurite animale. Sus, cerul cu soarele şi luna". Dogma iconografică avea deci un scop practic şi cultural, fără nici o legătură cu arta. Artistul putea să i se supună întru totul, deoarece libertatea lui artistică consta în altceva, în „ornamentul nestînjenit" de care vorbea Teofil. Iconografia tradiţională va fi modificată numai o dată cu Renaşterea, datorită unei libertăţi avantajoase pentru artă, dar dezavantajoasă pentru Biserică, astfel încît mai tîrziu Contrareforma va fi nevoită să recurgă la anumite remedii şi să reconstituie dogma iconografică. În călăuza practică de la Muntele Athos există şi o aluzie la bătălia iconoclastă, în care ni se prezintă justificarea alegorică a imaginii. „Nu spunem că o reprezentare picturală sau alta înfă-

[1] Vezi VASILE GRECU, *Carte de pictură bisericească bizantină, Introducere şi ediţie critică a versiunilor româneşti, atît după redacţiunea lui Dionisie din Furna tradusă în 1805 de arhimandritul Macarie, cît şi după alte redacţiuni mai vechi, traduceri anonime*, Cernăuţi, 1936, Tiparul „Glasul Bucovinei".

ţişează pe Hristos sau Maica Domnului ; dar cînd aducem prinosul veneraţiei noastre unei imagini, noi raportăm acest prinos prototipului pe care-l reprezintă acea imagine.“ La Teofil nu se află nimic asemănător, deoarece Occidentul nu suferise aproape de loc de pe urma mişcării iconoclaste, şi tot ceea ce putea însemna neîncredere faţă de imagine, din teamă de idolatrie, chiar şi în Occident, la sf. Augustin de pildă, şi-a găsit soluţia în contemplarea imaginii abstracte a reprezentării, fiind vorba, aşadar, de o soluţie artistică.

Noua conştiinţă artistică în Florenţa secolului al XIV-lea. Dante, Boccaccio, Petrarca, Filippo Villani, Cennini.

Cu Dante Alighieri în poezie şi cu Giotto în pictură s-a încheiat o întreagă epocă istorică şi s-a început alta. Şi chiar şi istoria criticii de artă trebuie să ţină cont de ei, de Giotto deoarece a insuflat idei noi scriitorilor, de Dante fiindcă ideile lui asupra artei, cu toate că evoluau într-o lume tradiţională, se refereau la unele necesităţi necunoscute pînă atunci.

Se ştie, de pildă, că faimoasele versuri :

...Io mi son un che quando
amor m'ispira, noto ; e a quel modo
che detta dentro, vo significando, [1]

nu vor să spună că Dante, în opoziţie cu poeţii convenţionali, tinde să scrie versuri în urma unei inspiraţii directe ; ci vor să spună că, datorită dulcelui stil nou, Dante se inspiră fie dintr-o dragoste sensibilă fie din-

[1] *...Sînt unul, care cînd mă'nspiră*
amorul, îmi notez ; şi'n urma lui,
ce-mi cîntă el eu cînt apoi pe liră.
(*Purgatoriul*, C. XXLV, vv. 52—56, trad. Gh. Coşbuc).

tr-una suprasensibilă, că trece, cu alte cuvinte, de la imaginaţie la contemplaţia mistică. Cu toate acestea, datorită caracterului ei nemijlocit faţă de viaţă, datorită însăşi veşniciei sale, imaginea poetică trece dincolo de ideile legate de dulcele stil nou. Identitatea dintre sensibil şi mistic din cuvîntul *amore* nu e numai o descoperire poetică, dar e şi o conştiinţă poetică, un principiu de artă. Parcurgînd *Divina Commedia* se poate surprinde cu destulă uşurinţă progresul imaginaţiei care, după ce, în *Infernul,* se rezumă doar la imagini vizuale şi auditive, şi la experienţa oferită de simţuri şi de pasiuni, devine de la cîntul al XIX-lea înainte al *Purgatoriului,* ca şi în *Paradis,* simbolistică de mistice viziuni pînă la apariţia Sfintei Treimi, cînd lumina creşte prea mult în intensitate şi imaginaţia se istoveşte.

All'alta fantasia qui mancò possa.[1]

Tocmai fantazia nu e, pentru Dante, doar receptacol de viziuni mistice, ci forţă (possa) pentru a le exprima. Forţa aceasta se istoveşte doar în faţa Divinităţii, nu cînd urcă toate celelalte trepte (virtuţi simbolizate prin femei sau sfinţi) care sînt realitatea poetului. Aşa că la Dante nu putem găsi o nouă concepţie în ceea ce priveşte fantazia, ci o credinţă nouă în forţa fantaziei, ca activitate sensibilă şi umană, iar această credinţă anunţă Renaşterea.

Primul efect al unei asemenea atitudini este că ornamentaţia nu mai dă o deplină satisfacţie. Începînd din secolul al XII-lea sf. Bernard se ridicase împotriva luxului din biserici, împotriva aurului, împotriva ornamentaţiilor sculpturale care aveau drept sursă de inspiraţie animale şi monştri. „Pretutindeni apare o atît de mare şi de ciudată varietate de forme, încît oamenii preferă să citească în marmoră, mai curînd decît în cronici, şi să-şi petreacă ziua întreagă admirînd fiecare din lucru-

[1] Înaltei (misticei) fantazii căreia-i lipsi puterea (*Paradisul,* C. XXXIII v. 142, N. t.).

rile acestea în loc să mediteze asupra poruncilor date de Dumnezeu.“ Citat în care se confirmă plăcerea pe care o resimțeau călugării în fața sculpturii romanice, și în același timp și dorința de a se evita această plăcere din rațiuni de ordin religios. Sarcina de a se opune, dintr-o exigență pur artistică, excesului decorativ din evul mediu, îi revenea însă lui Dante: „Și e o frumoasă metodă retorică, cînd din afară lucrul pare că se despoaie de frumusețe, pe cînd înăuntru se înfrumusețează cu adevărat.“ Ceea ce echivalează cu prevestirea unei noi ere de rigoare artistică, de concentrare spirituală.

Latura caracteristică a picturii în care se manifestă acea despuiere aparentă de frumusețe ce era de fapt o aprofundare a frumuseții, ne este indicată de Boccaccio cînd vorbește despre Giotto, într-un paragraf în care reia din antichitatea clasică ideea imitației naturii, ca și aceea a cunoscătorilor de artă care, după Quintilian, înțeleg esența artei, în vreme ce ignoranții nu-i gustă decît voluptatea. Boccaccio spune că Giotto a „readus la lumină acea artă, care multe secole, din pricina greșelilor unora, care pictau mai mult pentru desfătarea ochilor celor ignoranți decît pentru a fi pe placul intelectului înțelepților, fusese îngropată“. Este opoziția față de mozaicul bizantin, numai fulgurații de nestemate și numai aur ce fascinează, nesolicitînd întru nimic rațiunea, ci doar o exaltare a ochilor inundați de lumină, opoziție făcută în numele picturii lui Giotto, ce închide sufletul în trupuri limitate și solide, ce incită la meditație asupra naturii și a sentimentelor omenești pe cei care sînt capabili să le încerce, pe „înțelepți“.

Trecuseră abia douăzeci de ani de la moartea lui Giotto, și Boccaccio își dă foarte limpede seama că de la el începe o nouă eră artistică. Iar ceea ce spune Boccaccio este o judecată critică și totodată istorică; trecuseră zece secole de cînd nu se mai emisese o judecată critică și istorică. Sciziunea dintre tradiția estetică, repertoriul iconografic și cărțile de rețete practice fusese lichidată grație civilizației italiene care trebuia să

încheie evul de mijloc şi să deschidă porţile evului modern. Dante vorbeşte de Cimabue şi de Giotto. După el, Petrarca, Boccaccio, Sacchetti, Filippo Villani, Cennini scriu despre arta toscană din vremea lor ; artă din care le vine îndemnul să-şi formeze un criteriu de judecată artistică ; şi cînd o laudă, cînd tremură pentru soarta ei. cînd încearcă să-i fixeze legile, cînd vor să transmită posterităţii numele artiştilor, adevărate glorii ale cetăţii lor. Se aruncă astfel o punte între arta plastică şi cultura literară clasicizantă, erudită. Principiile învăţate de la scriitorii antici sînt raportate la experienţele cotidiene ale artei ; cu alte cuvinte, principiul teoretic ajunge să fie aplicat realităţii vii a artei, să se concentreze într-o judecată. Pe de altă parte, artiştii contemporani sînt confruntaţi cu artiştii antichităţii ; iar din această confruntare se iveşte o primă schiţă de istorie, nu numai a artiştilor, dar şi a epocilor istorico-artistice.

Cel dintîi scriitor care şi-a propus să compileze un tratat al artelor plastice, care să nu fie însă o carte de reţete, a fost Petrarca, dar din puţinele fragmente rămase reiese că, informaţiilor şi ideilor luate de la Pliniu, nu voia să le adauge decît o nouă sensibilitate morală. În *Lettera ai posteri* Petrarca se arată disprețuitor faţă de epoca sa şi laudă fără rezerve antichitatea, punînd astfel pentru prima dată problema care va deveni mai tîrziu *La Querelle des anciens et des modernes*. Pictorii contemporani cu el se cred superiori celor antici, sculptorii nu dau însă dovadă de aceeaşi îndrăzneală. Iar Petrarca are convingerea că sculptura e o artă mai vie şi mai apropiată de natură decît pictura. Iată o idee care va căpăta ulterior o amplă dezvoltare : superioritatea materială şi naturalistă a sculpturii în opoziţie cu superioritatea artificială şi spirituală a picturii. Şi Petrarca e îndrăgostit de pictura lui Simone Martini, prietenul său, pe care-l compară cu Vergiliu, crede că-i e superior lui Zeuxis şi imaginează înălţarea pictorului pînă în Paradis pentru că a putut picta chipul divin al Madonnei Laura. Ceea ce este un ecou al ideilor pe care

le avea antichitatea despre Fidias, idei despre care am vorbit mai înainte.

In 1381—1382 Filippo Villani compune o carte întru lauda cetății sale, Florența, și printre bărbații care i-au făcut faima numește și cîțiva pictori. Lui îi aparțin deci primele „vieți de artiști" din antichitate încoace. Și simte nevoia să justifice faptul că-i pune pe pictorii florentini pe același plan cu oamenii de știință și cu alți pictori. Face apel la exemplul istoricilor din antichitate, ca și la legenda lui Prometeu pe care o interpretează în spiritul evului mediu — ca o alegorie a forței creatoare. Inteligență superioară, memorie prodigioasă și agilitate în execuție — iată calitățile proprii unui artist. Pliniu spusese că grecii puneau pictura în prima categorie a artelor liberale. Și Villani pornește de aici pentru a demonstra superioritatea pictorilor față de maeștrii artelor liberale în felul următor : acestora le ajunge să învețe principiile științifice din scrierile altora, pe cînd pictorii trebuie să redea ceea ce simt cu ajutorul inteligenței lor superioare și a unei memorii pline de fidelitate. Așadar : în comparație cu oamenii de știință, se presupune că pictorii posedă acea superioritate care se va numi mai tîrziu *geniu*. Villani reproducea probabil o părere curentă, dar este cu atît mai important faptul că, spre sfîrșitul secolului al XIV-lea, printre literați și artiști circula ideea unei energii geniale absolut necesară pentru a crea opere de artă, capabilă să convertească sentimentul în inteligență și memorie, sau, cum vom spune noi, în valoare teoretică. Astfel subiectul esteticii e într-o oarecare măsură indicat. Dar obiectul acesteia nu e la fel de clar : trebuie, după Villani, ca opera pictorului să fie atît de naturală, încît să pară că trăiește și că respiră, iar atitudinea imaginilor să fie atît de corespunzătoare, încît să poată reda acțiuni ca vorbirea, plînsul și rîsul. Iluzionism fizic și expresie psihologică : nici o aluzie la idealizare.

Dacă anticii au pomenit de Zeuxis, Policlet și Apelles, Villani vrea să vorbească despre pictorii florentini.

Scanned with OKEN Scanner

Şi dacă-l va lua cineva peste picior, o să se resemneze. Fiindcă pictorii florentini au readus la viaţă o artă lipsită de vlagă şi aproape moartă, aşa după cum Dante insuflase viaţă nouă poeziei. Cel dintîi pictor care a pornit pe drumul cel nou, cu ajutorul imitării naturii, a fost Cimabue. Drum bătut şi de Giotto, care i-a egalat în faimă pe pictorii antichităţii, iar în ceea ce priveşte arta propriu-zisă şi talentul le-a fost chiar superior ; prin Giotto pictura şi-a recîştigat vechea-i demnitate şi un renume care n-ar fi putut fi depăşit. Afirmînd astfel valoarea absolută a lui Giotto, Villani încearcă să-i determine caracterul, căutîndu-l în cultura acestuia — cunoscător al istoriei şi emul al poeţilor, ca şi în însuşirile lui morale — dorea mai curînd gloria decît avantajele materiale. Este idealul umanist care se opune celui al umilinţei religioase, menţionat de Teofil. Datorită perfecţiunii lui Giotto, Villani nu poate indica ce calităţi îi sînt proprii, cu alte cuvinte care e însuşirea lui specifică, deosebită de însuşirile altor pictori. Dar ceea ce nu poate spune despre Giotto, poate spune despre elevii acestuia. Stefano era expert în anatomie, Taddeo Gaddi în arhitectura perspectivelor. Cît despre Maso, Villani îşi dădea seama că valoarea nu-i venea din exterior şi nici de la obiectul tratat, ci din stilul său, dar nu găsea cuvintele necesare pentru a-i indica şi specificul ; nu putea decît să-şi exprime admiraţia ; e cel mai valoros dintre toţi şi a pictat atît de frumos încît nu e numai minunat, dar şi de necrezut.

Pliniu l-a ajutat aşadar pe Villani în ceea ce priveşte referinţele asupra pictorilor, însă nu i-a slujit ca model pentru judecăţile de valoare. De aceea nu găsim la Villani ideea progresului artistic. Dimpotrivă, după ce Giotto a readus la viaţă pictura, opera urmaşilor lui i se pare plată şi plină de afectare. Sentimentul miraculului, propriu tradiţiei medievale, l-a împiedicat pe Villani să adere pe deplin la naturalismul antic.

Cennino Cennini îşi compune opera, *Il Libro dell'arte*, la sfîrşitul secolului al XIV-lea, pentru a încredinţa

paginilor acesteia învățăturile primite de la Agnolo Gaddi, fiul lui Taddeo, fostul elev al lui Giotto. Cartea este, în cea mai mare parte, o culegere de rețete pentru culori, potrivit tradiției medievale, dar semnificația ei e nouă. Cennini știe că Giotto „...a strămutat arta picturii de la greci la latini și a constrîns-o să se modernizeze ; și a stăpînit arta cea mai desăvîrșită pe care a stăpînit-o vreodată cineva". Știe și că Agnolo Gaddi „...avea un colorit mult mai gingaș și mai proaspăt decît cel pe care îl avea Taddeo tatăl său...". Și vrea să învețe și pe alții felul de-a colora al lui Agnolo Gaddi și o dată cu aceasta îi învață și știința lui Giotto, cu toate că-și pierduse din vigoare de-a lungul celor două generații. Ca atare, preceptele sale își însușesc uneori conștiința picturii din timpul său, se referă la ea și se concentrează, sub formă de judecăți, tot asupra acesteia. De aceea „cartea de rețete" a lui Cennini capătă un aspect nou în comparație cu cea a lui Teofil. Scopul învățăturii lui Teofil era împodobirea lăcașului lui Dumnezeu ; pe cînd Cennini urmărește să te învețe cum să devii pictor. Schimbare care-i îngăduie lui Cennini să delimiteze obiectul criticii sale. Elementele învățăturii lui devin mult mai bogate, referindu-se la raporturile dintre elev și maestru, dintre artă și știință, dintre artă și natură, la recunoașterea drepturilor imaginației și ale stilului personal, la nevoia de dragoste și de prietenie, la pericolul eclectismului ; la raportul dintre culoare și desen, la valoarea intelectuală a desenului, la farmecul culorii și la greutatea de a ajunge la acordul dintre ele : acestea sînt subiectele criticii lui Cennini.

Chiar și Cennini spune că pictura se învață copiind tablourile maestrului ; dar ținta finală e alta : „Dacă natura ți-a dăruit puțină fantazie, îți vei alege o manieră proprie, care nu va putea fi decît bună ; deoarece mîna și mintea ta fiind obișnuite dintotdeauna să aleagă flori, le-ar veni greu să culeagă spini". Iată : din practica de a copia răsare personalitatea artistului, nu datorită teoriei, nu datorită polemicii, ci prin puterea

imaginației. În raport cu știința, Cennini nu îndrăznește să susțină superioritatea artei așa cum făcuse Villani, ci se mulțumește să opună științei libertatea artistului și să precizeze că această libertate a artistului înseamnă libertatea imaginației. În ceea ce privește natura, Cennini știe „că cea mai desăvîrșită călăuză pe care o poți avea și cea mai bună cîrmă, este triumfala poartă de a lucra după natură. Aceasta trece înaintea tuturor celorlalte exemple ; și acesteia, cu inimă cutezătoare, să i te încrezi mereu, mai ales atunci cînd începi să ai oarecare sentiment în desen." Natura e cel mai bun maestru, dar e bine să nu fie cel dintîi. „Caută să lucrezi, cît mai curînd poți, sub conducerea maestrului, ca să înveți ; și pleacă de la maestru cît mai tîrziu." Sentimentul în desen este stilul care se învață urmînd exemplul maestrului și cu care trebuie să abordezi natura. Nici reproducerea după natură, nici copierea operelor maestrului nu înseamnă artă : natura trebuie corectată de stil, iar stilul de către natură. Poate că Cennini se folosește aici de un pasaj din Quintilian în care acesta vorbea despre viziunile pe care grecii le numeau fantazii, prin care sufletele erau reprezentate în fața ochilor ca și cum ar fi fost prezente, imaginile lucrurilor fiind absente. Aplicînd la pictură această observație psihologică, Cennini desprinde din ea o definiție a picturii : „Pentru această artă care se cheamă pictură, se cere să ai fantazie, să-ți folosești mîna, să găsești lucruri nevăzute (ascunzîndu-te la umbra celor naturale) și să le fixezi cu mîna, dovedind că ceea ce nu este, poate să fie." Importanța acestui pasaj trebuie subliniată în mod deosebit. Într-adevăr, ca urmare a spiritualizării artei efectuată de la Plotin încoace, imitarea naturii este înțeleasă ca o activitate independentă și paralelă cu natura, ca o reproducere a ceea ce nu se găsește în natură, dar ca și cum ar fi natural. Este conștiința paralelismului dintre adevărul artistic și adevărul natural (sau empiric dacă vreți) — și deci conștiința deosebirii dintre ele. Artistul trebuie să născocească cu

imaginaţia, dar trebuie ca imaginaţia lui să pară realitate. În toată Renaşterea nu există o afirmare mai răspicată, o conştiinţă mai cristalină a caracterului specific al artei. Pare că un ochi neprihănit descoperă realitatea : păstrează transcendenţa medievală, ca un ideal pe care-l imprimă realităţii proaspăt descoperite, de unde o sinteză între ideal şi realitate care va dispare după aceea din conştiinţă. Cennini defineşte astfel nu arta în general, ci acea artă în numele căreia vorbeşte : arta lui Giotto.

El ştie că nu folosul material creează arta, ci dragostea pentru lucrurile naturale, dragostea şi noblețea.

> Nu fără îmboldul unui suflet plin de noblețe unii se apropie de această artă, atraşi fiind de ea printr-o chemare firească. Intelectul se desfată în faţa operei de artă, către care sînt atraşi de însăşi natura lor intimă, fără îndrumarea nici unui maestru, ci numai prin noblețea sufletului.

Dragostea, luată în sens dantesc, este sensibilă şi suprasensibilă. *Noblețea* înseamnă pentru Cennini noblețea simţirii. Lăcomiei de bani, călugărul Dionisie îi opune pedeapsa lui Dumnezeu, Villani îi opune dorinţa de glorie, de origine clasică ; cel mai creştin, cel care răspunde în cel mai înalt grad stilului picturii trecentiste e glasul lui Cennini : dragoste şi noblețe.

Pictura florentină din a doua jumătate a secolului al XIV-lea păcătuia uneori prin eclectism : nu numai Giotto şi cei mai de seamă dintre continuatorii lui, dar şi pictorii din Siena care i-au influenţat pe maeştrii florentini. Cennini dezaprobă eclectismul, o adevărată piedică pentru formarea unui stil individual :

> Dacă te apuci să pictezi astăzi după tipicul unui maestru, mîine după tipicul altuia, nici tipicul unuia nici tipicul celuilalt nu vei dobîndi, şi fără de voie într-aiurea vei picta, din pricină că fiecare tipar îţi va suci mintea. Căci azi vei face într-un fel, mîine în celălalt şi aşa niciînd nu va fi cum trebuie.

Teofil socotea că esențial pentru pictură e amestecul culorilor și compoziția, nicidecum desenul. Noua valoare a desenului lui Giotto se vădește în afirmația lui Cennini: „Baza picturii e desenul și coloritul". Iar desen, pentru Cennini, nu este numai desenul material — a desena cu pana — dar și acela „dinlăuntrul capului tău", adică prima idee a imaginii. În acest al doilea sens „desenul" se opune „practicii", adică meșteșugului. Și pentru ca desenul să fie o operă de maestru, trebuie să devină formă plastică prin intermediul clarobscurului. Iar clarobscurul nu trebuie să aibă contraste violente, ci să se estompeze într-o lumină temperată. Dar dragostea aceasta pentru formă și clarobscur contrastează, la Cennini, cu plăcerea pe care i-o provoacă un colorit frumos. Visează albastru și aur, iar aurul, spune el, „împodobește toate operele artei noastre". Cennini știe că frumusețea culorii e umbrită de clarobscur ; îi place albastrul strălucitor din veșmintele Madonei, recomandînd să li se facă cît mai puține cute. Pe de altă parte, contrastul acesta dintre clarobscur și culoare se afla în conștiința pictorilor ca și în a scriitorilor din secolul al XIV-lea. Amintește despre asta și Dante, iar comentatorul său, Jacopo della Lana, insistă chiar asupra pictării cutelor.

În Florența secolului al XIV-lea reînvie așadar o critică de artă bazată pe unele principii antice și medievale și pe experiența picturii lui Giotto. Această critică preferă, în artă, mai curînd expresivitatea decît decorativul, îi compară pe antici cu modernii, reîncepe să scrie viețile artiștilor și încearcă să dea o definiție personalității, caută un raport între imaginația creatoare și imitarea naturii, și discută despre exigențele formei și ale culorii. Profită, cu alte cuvinte, de experiența medievală, dar caută să formeze spiritul Renașterii.

CAPITOLUL III

RENAȘTEREA

Estetica Renașterii. Interpretarea științifică a naturii. Artistul-magician.

SCRIITORII care se ocupau de artă în Florența secolului al XIV-lea încheiau evul mediu, dar atacau în același timp și motivele epocii următoare. Studierea naturii devine în Renaștere principalul scop urmărit de artist, care contribuie în mod efectiv la descoperirea lumii exterioare. Tratatele de artă din secolul al XV-lea nu mai au nimic dintr-un rețetar, ele se ocupă mai presus de toate de interpretarea realității și sugerează normele de reprezentare ale acestei realități. Dar florentinii secolului al XV-lea nu văd realitatea cu ingenuitatea empirică a artiștilor din antichitate. Teologia medievală nu a trecut fără să-și lase amprenta. Religia nu a dispărut din Renaștere, dar și-a concentrat atenția asupra omului, a devenit religia omului, considerat drept microcosmul care cuprinde universul. Interpretarea naturii atribuie, de aceea, o importanță atît de mare omului interpret, încît devine, uneori, o creație a omului. Ba chiar, limitele dintre interpretare și creație trec adesea neobservate. Scopul este interpretarea științifică a naturii. Metoda însă nu e corespunzătoare scopului, metoda științifică nu fusese încă găsită. Deosebirea esențială dintre știința lui Galilei și cea a lui Leonardo constă în faptul că Galilei are o metodă științifică, iar Leonardo nu. În Renaștere, orientarea către știință se face prin intermediul procedeelor artistice. Nu există încă o conștiință a autonomiei artei, dar începe să se ivească orgoliul artistului care cunoaște adevărul științific prin mijloace proprii, complet opuse metodelor tradiționale ale științei, bazată pe autoritate. Nu există o autonomie a artei, deoarece scopul care

i se atribuie artei este ştiinţa. Există însă o autonomie a omului-artist, care face ştiinţă în felul lui specific. Şi de aceea se descoperă în acelaşi timp şi lumea exterioară, şi omul.

Instrumentele de care se slujeşte omul pentru această construcţie hibridă de artă şi de ştiinţă sînt multiple. Matematica şi, în special, geometria sînt instrumentele de bază. Artiştii italieni din Renaştere se impun în faţa Europei deoarece ştiu să calculeze efectul proporţiilor şi al perspectivei. Mai mult chiar, ei profită de pe urma cunoaşterii naturii de care vechii greci şi romani dăduseră dovadă nu numai în scrieri, dar mai cu seamă în monumentele lor. Monumente care existau încă sau care erau dezgropate, în Italia, într-un număr mai mare şi de o mai bună calitate decît în celelalte regiuni ale Europei.

Dar nici matematica şi nici imitarea monumentelor antice nu ajung pentru a explica imboldul neobişnuit care duce, în Renaştere, la descoperirea omului şi a lumii exterioare. Nu trebuie să uităm nici o clipă de încrederea în imaginaţie care, de la Plotin încoace, îşi găseşte justificarea prin cunoaşterea lui Dumnezeu şi care, în Renaştere, a slujit drept mijloc esenţial pentru a cunoaşte realitatea. Tratatele lui Alberti şi Leonardo sînt mai cu seamă nişte culegeri de teme datorate imaginaţiei, urmărind cunoaşterea realităţii. Ei pornesc de la intuiţia lor de artişti pentru a fixa o seamă de cunoştinţe de matematică, fizică, mecanică, hidraulică, geniu şi altele.

Alberti şi Leonardo au elaborat două dintre cele mai importante teorii ale artei din Renaştere. Cu toate acestea, în istoriile esteticii şi în genere ale filozofiei li se atribuie o foarte mică importanţă dacă nu chiar nici una. Autorii acestora preferă să consemneze concepţia platoniciană şi neoplatoniciană despre frumos, reînviată de Marsilio Ficino şi continuată de teoreticienii amorului, sau să consemneze diversele studii din secolul al XVI-lea privind poetica lui Aristotel şi consecinţele lor

Scanned with OKEN Scanner

relativ la teoria pedagogică a artei și a aceleia a verosimilității.

Ideile lui Alberti și ale lui Leonardo își au importanța nu numai în istoria criticii și a culturii, dar și în istoria esteticii. Raportul lor cu estetica lui Marsilio Ficino se limitează la concepția despre om. Dar concepția despre natură le aparține întru totul. Alberti declară că vrea să facă în așa fel încît pictura să izvorască „din rădăcinile interioare ale naturii". Și definește pictura după cum urmează: „Pictura nu va fi așadar altceva decît intersecția piramidei vizuale, după distanța dată, fixîndu-se centrul și stabilindu-se luminile pe o anumită suprafață reprezentată prin linii și culori abil alese". Arta este așadar o modalitate de cunoaștere, iar pictura e cunoașterea naturii văzută în perspectivă. Execuția picturii e un act distinct de această facultate de cunoaștere: pictorul execută cu mîna ceea ce a înțeles mai întîi cu inteligența sa. Iar „inteligența" aceasta nu e regula matematică. Alberti știe că vorbește în calitate de pictor și nu în calitate de matematician, că se slujește de „cea mai libertină Minervă". Cere ca pictorul să fie conștient de fiecare lucru pe care se străduiește să-l facă, ca să poată fi adorat și „socotit aproape ca un zeu". Iată idealul artistului din Renaștere: un mag ce cunoaște natura fizică și operează cu ea.

Leonardo consideră că desenul „nu e numai o știință, ci o zeitate". „Zeitatea care posedă știința picturii se preschimbă într-o imagine a inteligenței divine". Această forță divină are nevoie, pentru a acționa, de o știință exactă. Principiile științifice ale picturii „se înțeleg fără opera manuală". El constituie știința picturii „din care ia naștere apoi activitatea". Pictorul trebuie să tindă ca „desenul să redea ochiului printr-o formă demonstrativă intenția și invenția care a prins viață întîi în imaginația lui". Cunoașterea pictorului e un prim adevăr pe care filozoful trebuie să-l elaboreze după aceea. Pictorul e însă superior oamenilor de știință și literaților, întrucît opera lui e unică și singulară și în-

Biblioteca de limbi clasice și moderne

Scanned with OKEN Scanner

trucît oamenii de știință se ocupă de cantitate, în vreme ce pictorul se apleacă asupra calității „care este frumusețea operelor din natură și podoabă a lumii". În fine, punctul de convergență între impulsul mistic al evului mediu și științele naturale ale Renașterii se află în sentința : „Dragostea e cu atît mai fervență cu cît cunoașterea este mai sigură".

Noua valoare a esteticii lui Alberti și a lui Leonardo constă așadar în faptul că ele depășesc și teoria imitării naturii, proprie lui Aristotel, și pe aceea a emanației divine, proprie lui Plotin. În concepția lui Alberti și a lui Leonardo artistul nu se dizolvă în divinitate, ci devine el însuși un fel de Dumnezeu și, în loc să imite natura, caută să-i pătrundă tainele potrivit unor principii create de mintea omenească. Făcînd pictură, artistul face dovada propriei sale cunoașteri prin opera mîinii. Deoarece imaginația creatoare a artistului nu se deosebește încă de imaginația intelectuală a gînditorului, estetica lui Alberti și a lui Leonardo se încadrează în limitele intelectualismului. Arta își revendică singură atît scopul cunoașterii științifice, cît și o origine pur intelectuală. Dumnezeu este înlocuit cu natura ca scop al artei, și cu mintea omenească în calitate de origine a artei. Dacă o asemenea idee nu se află în poeticile Renașterii, aceasta se datorește faptului că poeziei nu i se atribuie un scop științific, așa cum se atribuie desenului și picturii.

Exigența intelectualistă a picturii se leagă cu aceea a magiei naturale care e definită de Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486—1535) : magia, „contemplînd forțele tuturor lucrurilor naturale și cerești și cercetînd simpatia lor cu o deosebită atenție, dă la iveală forțele ascunse și latente ale naturii". Leonardo avea aceeași atitudine față de natură.

În lumina concepției noastre de astăzi despre artă, critica unei asemenea atitudini e ușor de făcut. Ceea ce merită să fie menționat e faptul că în cercetarea „misterului" naturii, nu numai că s-au făurit armele meto-

dei experimentale, realizată după Renaștere, dar s-a atribuit naturii o deosebită forță de inspirație artistică, forță care după aceea a dispărut. Într-adevăr, natura se slujește, în evul mediu, de un limbaj divin, în Renaștere de un limbaj omenesc, dar cu Galilei ea întrebuințase propriul ei limbaj. Astăzi, legătura dintre natură și artă se face numai atunci cînd natura, înainte de a întrebuința un limbaj al său propriu, întrebuințează un limbaj omenesc.

Iată de ce concepția despre natură, proprie Renașterii, este clipa eternă a aspectului artistic al naturii.

Ghiberti

Comentariile pe care Lorenzo Ghiberti (1378—1455) le-a compus spre sfîrșitul vieții sale reprezintă în același timp și gustul secolului al XIV-lea și prevestirea Renașterii. În prima carte Ghiberti adună documentele antichității, traducînd din Vitruviu, din Pliniu și din alți scriitori antici, în scopul de a scoate noi învățături din studiul vechilor norme. Modelează definiția sculptorului și a pictorului după aceea a arhitectului, formulată de Vitruviu, cu unele modificări sau adaosuri pentru a o moderniza. Și recunoaște după aceea că sculptura și pictura nu constau numai în act (realizat prin materie) ci și în teorie (realizată prin rațiune). Iar „rațiunii“ Ghiberti îi acordă o importanță considerabilă. Grecii „au fost inventatorii artei picturii și sculpturii, au pus bazele teoriei desenului, fără de care teorie nu poți fi bun sculptor și nici bun pictor“. Fiind sculptor, Ghiberti aderă la criteriul antic al precăderii formei asupra culorii. „Desenul este baza și teoria“ picturii și a sculpturii ; de unde se vede că societatea al cărei produs fusese Teofil dispăruse.

În cartea a treia, Ghiberti se ocupă de teoria artei, inspirîndu-se din tratatele de optică ale antichității și evului mediu, și mai cu seamă din tratatul lui Alhazen.

Valoarea critică a operei lui Ghiberti se află însă în cartea a doua, unde vorbește despre cei mai buni pictori din secolul al XIV-lea — cunoscuți de el — și de doi sculptori, printre care și despre el însuși. Reia lista pictorilor florentini indicată de Villani, aruncîndu-și privirea și asupra maeștrilor din Roma și din Siena. Vorbește despre cei pe care-i cunoaște și-i apreciază ca artiști. În felul acesta istoria artiștilor este o consecință a conștiinței sale de artist : un fapt care nu mai fusese văzut din antichitate. Ghiberti crede că epoca artei majore, cea care merită să fie amintită întocmai ca și cea a civilizației artistice din antichitate, se întinde de la sfîrșitul secolului al XIII-lea pînă la jumătatea celui următor. Și menționează de mai multe ori, cu toată claritatea, că epoca lui este o epocă de decadență, deși Masaccio, Donatello și el însuși, Ghiberti, trăiesc tocmai atunci. Modul său de a se exprima este primitiv; nu posedă ideile umaniștilor, nu se mișcă prea ușor printre categoriile de valoare. Intuiția lui însă e de cele mai multe ori fericită și în aceasta constă valoarea lui. Atribuie chiar primul loc „descoperirii“ lui Giotto, „cel care a găsit toată știința ce stătuse îngropată aproape șase sute de ani ; și care a dus arta la cea mai mare desăvîrșire“. Menționez că această concepție a lui Ghiberti e mult mai justă decît cea care predomină și astăzi în diferite istorii de artă, unde se vorbește de un început, de un progres, de un punct culminant și de o decadență a artei. Deoarece arta este legată de o personalitate creatoare, paradoxul că începutul e întotdeauna și punctul culminant — desăvîrșirea — e întru totul just. E just pentru Giotto sau pentru Van Eyck, pentru Masaccio sau pentru Giorgione, pentru Rembrandt sau pentru Velázquez. Credința în perfecțiunea lui Giotto era răspîndită, și am mai menționat-o și la Villani. E sigur însă că Ghiberti a resimțit-o el însuși. Și în felul

acesta de a simți se întîlnesc și teoria medievală a miracolului, cu referire la artă, și noua concepție umanistă a atotputerniciei omului.

Cum explică Ghiberti măreția lui Giotto ? „A unit arta naturală și noblețea, respectînd în același timp măsurile". Dacă „arta naturală" și „măsurile" provin de la Pliniu, „noblețea" indică afinitatea dintre Cennini și Ghiberti : e vorba despre noblețea sentimentului. La Stefano, Ghiberti prețuiește efectul de mișcare obținut într-o scenă ce reprezintă furtuna și relieful unei figuri. La Bonamico menționează agilitatea. Lui Maso îi definește stilul : „A prescurtat mult arta picturii". Pliniu denumise astfel maniera lui Nicomah : „pictură rezumativă", și Ghiberti tradusese : „Acesta a urmat iuțeala maestrului și a găsit unele prescurtări ale picturii." În opera care ne-a rămas de la Maso, aflată la Santa Croce din Florența, ne dăm seama că eficacitatea reprezentării e obținută mai mult prin apariția bruscă a imaginilor, decît prin organizarea compoziției. Un exemplu foarte clar de „pictură rezumativă".

Deosebit de entuziasmat se arată Ghiberti față de Ambrogio Lorenzetti și de efectele dramatice ale picturilor sale. Chiar cînd descrie reliefurile pe care însuși el, Ghiberti, le-a executat pentru ușile Baptisteriului din Florența, vorbește numai de reprezentarea subiectului. Gustă așadar arta cu ochiul artistului ingenuu, care, asemeni privitorului profan, consideră pictura drept un obiect din natură, se emoționează, se bucură și suferă. Așa cum se comportă copiii cu eroii din poveștI. În comparația pe care o face între Ambrogio Lorenzetti și Simone Martini găsim însă și o scurtă referință critică. „Maestrul Simone a fost un pictor deosebit de nobil și de un mare renume. Pictorii sienezi socot că e cel mai bun ; mie mi se pare mult mai bun Ambrogio Lorenzetti și mai instruit ca nimeni altul." Prețios strop de lumină care ne îngăduie să întrevedem, la Siena, o tradiție critică net deosebită de cea florentină,

concentrîndu-şi admiraţia asupra lui Simone Martini, aşa cum tradiţia florentină se ralia în jurul numelui lui Giotto.

Alberti

Tratatul care realizează idealul Renaşterii chiar la începuturile sale este *Della Pittura,* datorat lui Leon Battista Alberti (1404—1472). În acest tratat întîlnim un mod nou de gîndire, după cum nouă e şi tematica criticii sale. Născut dintr-o familie de exilaţi politici florentini, Alberti revine la Florenţa în plină maturitate. Umanist, învăţase la Universitatea din Bologna că grecii şi romanii avuseseră artişti de mare valoare ; întors în patrie, îşi dă seama că între graniţele ei s-a ivit o artă nouă, prin opera lui Brunelleschi, Donatello şi Masaccio, care poate fi comparată cu cea antică. Alberti e pictor şi arhitect, dar mai presus de toate filozof, şi opt ani mai tîrziu, în 1436, scrie tratatul despre pictură, care vrea să fie un tratat de teorie privind noua artă florentină. Ar vrea ca pictura să ia naştere din rădăcinile naturii : „Noi nu redăm istoria ca Pliniu, ci plăsmuim din nou o artă a picturii." Antiistoric, în această privinţă, Alberti face totuşi istorie prin faptul că este atît de legat de gustul timpului, încît nici unul din principiile sale nu poate fi aplicat picturii în general, ci numai picturii florentine contemporane cu el. Iar influenţa lui a fost atît de puternică, încît pictorii florentini aderă la ideile sale pînă spre sfîrşitul secolului al XV-lea.

Despre valoarea estetică a gîndirii lui Alberti am vorbit mai înainte. Ne rămîne să menţionăm însă că definiţia pe care o dă picturii, ca imagine perspectivală a naturii, pune tratatul despre artă pe baze cu totul noi. În antichitate şi în evul mediu originea artei era expli-

cată într-un mod legendar ; Alberti demonstrează că originea artei e o problemă psihologică și nu istorică ; și se reînnoiește cu fiecare creație artistică. Nu numai pictura are asemenea origine, ci și sculptura și arhitectura; e vorba de unul din principiile stilului figurativ. Viziunea se substituie tehnicii. Avantajul acestei concepții constă în eliminarea rețetarelor, în contactul dintre gîndirea științifică și artă. Dezavantajul constă în proiectarea în artă a acelui raționalism științific care ar trebui rezervat doar criticii.

Acesta îi permite lui Alberti să conceapă sarcina pictorului într-un mod naturalist. „Dintre lucrurile pe care nu le putem vedea, nici unul nu trebuie să aparțină pictorului. Pictorul se străduiește să reprezinte ceea ce vede.“ Un ecou îndepărtat al acestei rigori naturaliste se regăsește la Courbet. Cu toate acestea Alberti știe să deosebească lucrurile de aparența acestora. Și justifică în mod obiectiv aparența în pictură. Notează că lucrurile apar altfel decît sînt. „Aceasta se datorește puterii pe care o are văzul, căci, dacă îți muți privirea, lucrurile vor apărea mai mari, sau cu alt contur, sau de altă culoare, căci măsurăm toate lucrurile cu ajutcrul văzului.“ Platon condamnase aparența, iar Alberti o justifică.

De altfel Alberti își depășește propriul lui naturalism în numele frumosului, prin care se ajunge pe o cale mistică pînă la Dumnezeu, ca și în numele sensibilității artistice. „Sînt frumoase chipurile care au suprafețele îmbinate în așa fel încît lumina și umbra să fie plăcute la vedere și suave fără nici o asprime de contur.“ Iată contemplarea frumosului, a unui frumos care nu se bazează pe nici un fel de calcul matematic și care provoacă extazul. Chiar și preferința lui pentru relief, pentru suprafețele circulare, coloană, sferă, înseamnă dragoste pentru frumusețea fizică, ce depășește interesul pentru adevărul din natură. Îi plac culorile deschise și proaspete, îi plac așa de mult încît se și ferește de ele, întocmai ca de o ispită. Nu admite aurul, care lui Cennini îi

plăcea totuşi. Două sînt cauzele care determină această atitudine. Dispreţul, vădit încă de Petrarca, pentru materialele preţioase îşi făcuse drum în conştiinţa contemporanilor ; aurului i se preferă culoarea care imită aurul, culoare care e opera omului, o operă aşadar intelectuală. Dar cauza cea mai puternică e clarobscurul : aurul nu se armonizează cu clarobscurul. Reflexele aurului modifică clarobscurul în mod arbitrar, şi fără clarobscur nu se poate obţine relieful necesar unei viziuni perspectivale, aşa că fondul de aur dispare din pictură ; era o absurditate fermecătoare, foarte potrivită cu exaltarea ultraterestră a imaginaţiei medievale. Cînd pictura a acceptat însă limitele lumii noastre pămîntene, albastrul cerului sau cenuşiul unui perete trebuiau să înlocuiască fondul de aur.

Aşa stau lucrurile în ceea ce priveşte contemplaţia fizică. Alberti se interesează însă, în numele justei proporţii dintre părţi şi a coerenţei reprezentării, şi de expresia morală. „Membrele celor morţi să fie moarte pînă în vîrful degetelor.“ Mişcările trupului sînt cele care trebuie să redea trăirile sufleteşti. Vrea însă să se ferească de excese în numele demnităţii, şi mai cu seamă în numele frumosului, al graţiei. Nu e de ajuns să interpretezi realitatea, este nevoie de acea frumuseţe ideală atît de necesară contemplării. De aceea compoziţiile nu trebuie să cuprindă un număr prea mare de personaje, fiindcă valoarea plastică a fiecărei figuri în parte se pierde. Trebuie evitat şi excesul de ornamentaţie, care e opus esenţei frumosului.

Consecvent cu principiul său asupra perspectivei, Alberti vorbeşte de componentele picturii. Desenul şi culoarea nu mai sînt de ajuns, aşa cum afirmase înainte Cennini. Este nevoie de o delimitare precisă de zone, de o compoziţie pe suprafaţa zonelor conturate, de o distribuire a luminii şi a umbrei pe culorile şi formele zonelor. Iată descrierea unei picturi florentine din *Quattrocento*, în care fiecare zonă este frumoasă prin ea însăşi, coordonîndu-se în acelaşi timp cu celelalte zone vă-

zute în perspectivă, și în care culoarea e subordonată clarobscurului pentru a preciza forma plastică.

Din dragoste pentru această formă plastică decurg și alte principii : conturul trebuie să fie de o mare finețe, ca cel al lui Parrhasio, pe care îl caracterizase Pliniu, trebuie să fie „marginea unei suprafețe" și nu o fisură ; trupul trebuie desenat înainte de a-i picta hainele, gol, precizînd oasele și mușchii înainte de a învăli totul în carne. Perfecțiunea formei plastice este așadar perfecțiunea trupului omenesc. Spațiul perspectival în care se inserează figura omenească este, mai precis vorbind, un gol perspectival. Dar elementele pozitive ale reprezentării trebuie să fie cele ce aparțin omului ; Alberti vrea ca pictorul să întruchipeze în persoana Zefirului chiar și vîntul, ca să justifice mișcarea veșmintelor. În felul acesta se concretiza acel ideal potrivit căruia întreg cosmosul era absorbit în om. Din același unghi trebuie privită și prețuirea specială pe care o acordă Alberti picturii istorice, preferință care a avut o importanță atît de mare în critica de mai tîrziu.

Cînd, cu mulți ani după cartea sa despre pictură, Alberti scrie, în 1452, tratatul despre arhitectură, fervoarea creatoare pentru o nouă artă slăbise îndeajuns de mult și ideile extrase din Vitruviu și din alte texte ocupă un loc important în comparație cu studiul nemijlocit al arhitecturii florentine contemporane. Cu toate acestea, viziunea perspectivală continuă să fie cerută pentru ordonarea bolților și a coloanelor ; apare totodată și preferința pentru planurile circulare, care corespund mai bine valorii plastice a edificiilor. Dar capodopera critică a lui Alberti rămîne totuși tratatul despre pictură, mai legat de arta timpului său.

Prin tratatul acesta Alberti introduce în critică noua concepție despre om, noua teorie științifică a artei, noul ideal plastic. Și reușește să mențină un echilibru miraculos între ideal și real, între sensul mistic al lumii și observarea imparțială a naturii, echilibru care nu se va

mai repeta şi care este sinteza artei florentine din secolul al XV-lea.

Alături de Alberti merită să fie amintit şi Antonio Manetti, matematician şi astronom florentin (născut în 1423, mort în 1497), pentru viaţa lui Brunelleschi. Renaşterea se încarnează, pentru Manetti, în figura lui Brunelleschi, artistul-erou care a pus bazele noii gîndiri în ceea ce priveşte arta. Este primul exemplu de istorie monografică asupra unui artist : dacă pentru Ghiberti artistul creează înlăuntrul unei tradiţii, pentru Manetti opera artistului este obiect istoric întrucît acesta e inventator sau creator, altfel spus : întrucît este autorul unei teorii. Este preludiul ideii că istoria artei e de fapt istoria personalităţilor artistice, idee care, în *Cinquecento*, îşi va afla deplina expresie în *Vieţiile* lui Vasari.

Leonardo

Trecerea de la *Quattrocento* la *Cinquecento* e marcată, în artă, de apariţia unui grup de artişti — Leonardo, Rafael, Michelangelo, Correggio, Tiţian — care au fost timp îndelungat socotiţi drept întruchiparea maturităţii şi desăvîrşirii artei. Artistul stăpîneşte aşadar nu numai tehnica, dar şi cunoaşterea fizică şi morală a naturii. într-un fel mai complet decît în secolul precedent. Cu toate acestea, tocmai în acea epocă victorioasă apare un moment de criză. Deoarece se cunoaşte mai bine natura, nu mai există credinţa anterioară în atotputernicia omului (omul nu mai e centrul universului), iar între om şi natură apare o antiteză resimţită uneori în mod dramatic. Deoarece credinţa în Dumnezeu nu mai este de importanţă vitală, iar cunoaşterea ştiinţifică devine mai certă, oamenii încep să-şi dea seama de limitele ştiinţei şi să pună la îndoială faptul că arta şi

știința duc spre Dumnezeu. Fiindcă arta nu mai are nevoie să parvină la cunoaștere și nu mai este o cale spre știință ca în *Quattrocento*, ci, dimpotrivă, se slujește de cunoștințele științifice dobîndite ca de un instrument, apare necesitatea de a recunoaște că esența artei constă în ceva ce nu are nici o legătură cu știința ; ia naștere conștiința unei diferențe între artă și știință. Din criza, din îndoielile și din intuițiile acestea iau naștere o seamă de idei privind arta, artiștii și operele de artă, idei esențiale pentru critica secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea și care nu au fost date uitării nici astăzi.

Secolul al XV-lea nici nu se terminase cînd Leonardo da Vinci (1452—1519) compusese cea mai mare parte din tratatul său, care e programul fundamental al artei secolului al XVI-lea. Pentru ca pictorul să poată crea orice fel de operă și să cunoască orice ramură a științei, trebuie să fie universal. Nu mai e suficientă doar cunoașterea trupului omenesc. Pictorul trebuie să cunoască și să poată reprezenta toate aspectele naturii, ceața, ploaia, praful, fumul, transparența apei și stelele de pe cer.

În asemenea scop forma plastică, pe care o teoretizase Alberti, nu mai era suficientă. Perspectiva lui Leonardo nu mai este, în primul rînd, o perspectivă liniară ; el deosebește trei feluri de perspective : „liniare, de culoare, de distanță". În raportul dintre figură și fondul pe care e plasată, forma plastică cere ca figura să fie redată în culori deschise, iar fondul în culori întunecate. Pentru Leonardo însă raportul e mult mai complex : „Dintre lucrurile mai întunecate decît aerul, cel care e mai îndepărtat va apare și mai puțin întunecat ; dintre lucrurile mai luminoase decît aerul, cel care e mai îndepărtat de ochi va apare mai puțin alb." De unde decurge viziunea unei figuri întunecate pe un cer luminos și admiterea peisajului ca operă de artă de sine stătătoare.

Studiind natura, Leonardo observă că umbrele nu sînt negre, așa cum credea Alberti, ci albastre. Vă amin-

titi poate că în secolul al XIX-lea problema umbrelor colorate va fi reluată, că Valenciennes şi Delacroix au redescoperit umbrele albastre, fără să cunoască experienţa critică a lui Leonardo. Acesta recunoaşte că roşul şi galbenul îşi dau măsura strălucirii lor în lumină, pe cînd verdele şi albastrul ating valoarea maximă în umbră. În concluzie, Leonardo a descoperit gradul de luminozitate a culorilor, pe care grecii l-au numit *tonon*, italienii *tono* şi francezii *valeur de la couleur*. Leonardo merge mai departe, şi preferă într-un tablou o suprafaţă aspră uneia netede, cere adică întrebuinţarea tuşei, ca pentru o pictură lucrată de un colorist. Notaţi însă că prin ideile acestea Leonardo îşi depăşeşte propria pictură, cu suprafaţa întotdeauna netedă, şi o presimte pe cea a veneţienilor din secolul al XVI-lea sau a flamanzilor şi olandezilor din secolul al XVII-lea.

Deşi vede în natură arta picturală a viitorului, Leonardo aparţine tradiţiei florentine a secolului al XV-lea, aşa că nu renunţă la forma plastică. Deşi vede bine efectele tonului în natură, lui Leonardo nu-i place culoarea. Imaginează de aceea un stil pictural care cuprinde în acelaşi timp şi forma plastică şi atmosfera, continuă să acorde primul loc naturii umane, dar vrea să şi-o imagineze în plină atmosferă : aşa că realizează, după propria lui formulă, nu numai viziunea unui singur element, omul, ci aceea a întregului univers al naturii. Care este elementul ce trebuie să facă legătura între om şi natura înconjurătoare, care trebuie să umple golul perspectival şi să înconjoare imaginea? Este umbra,

> Patru sînt părţile principale care trebuie luate în consideraţie în pictură, cu alte cuvinte calitatea, cantitatea, locul şi figura ; prin calitate se înţelege umbra, şi care parte a umbrei e mai mult sau mai puţin întunecată ; prin cantitate, cît să fie de puternică acea umbră în raport cu alte umbre vecine ; prin loc, în ce mod trebuie să se situeze ele, şi peste ce parte a membrelor trebuie să

cadă ; prin figură, adică ce figură trebuie să aibă această umbră, cu alte cuvinte dacă e triunghiulară sau dacă are formă rotundă, sau pătrată.

Își dă aerul de-a construi niște categorii aristotelice, pentru ca definiția lui să pară obiectivă, dar de fapt Leonardo își mărturisește doar dragostea pentru umbră, asupra căreia insistă de nenumărate ori. „Luați aminte, pe drumuri, la căderea serii, la chipurile bărbaților și ale femeilor, cînd e timp urît, cîtă grație și blîndețe se vede pe ele.“ Cea mai suavă frumusețe o dă înserarea, deoarece „lumina prea vie înăsprește, întunecimea exagerată te împiedică să vezi, bună e calea de mijloc“. Astfel Leonardo, ca poet și teoretician, crede că frumusețea e o gradație de umbră. E de ajuns să înlocuiască ușa casei în faptul serii cu o grotă înconjurată de stînci și să dea umbrei o ușoară nuanță mistică, și capodopera sa — *Fecioara între stînci* — a fost creată.

Concepția lui despre umbră în sens de calitate artistică a oricărei forme e completată de sentimentul necesității mișcării. Ideea lui Leonardo, că mișcarea este izvorul vieții, e o explicație științifică a naturii și, în același timp, afirmarea unei necesități artistice. Așa cum forța arcului depinde de întinderea corzii, așa și forța omului depinde de mișcare. Adevărata mișcare în pictură a fost realizată de coloriști : ajunge să-l amintim pe Tintoretto. Și toți coloriștii au întrebuințat o lumină specială. Leonardo stabilește însă că, pentru a obține o anumită suavitate în gradația culorilor, lumina trebuie să fie universală, deoarece lumina specială dă naștere unor umbre dure, violente. Dar și acesta era un ultim omagiu pe care îl aducea formei tradiției florentine.

Cu toate acestea se opune tradiției florentine, care preferă forma plastică. Conturul, pentru Leonardo, trebuie să aibă un caracter matematic, trebuie să fie, cu alte cuvinte, ireal și invizibil. Este principiul grec de care am mai vorbit, dar Leonardo îl duce pînă la ultimele lui consecințe. Figura și fondul trebuie să se contopească la punctul de întîlnire, fără nici un contrast.

Scanned with OKEN Scanner

Încă în scrierile de artă ale secolului al XVI-lea a început să se menţioneze faptul că Leonardo a eliberat pictura de asprimea stilistică, ce decurge din conturul precis al figurilor. Dar pentru a obţine o formă plastică e necesar ca aceasta să fie circumscrisă într-un contur precis. Un contur nebulos atenuează forma şi o transformă mai curînd într-o masă inconsistentă decît într-un corp solid.

Marele avantaj al principiilor lui Leonardo e acceptarea necesităţii unei sinteze, obţinută prin reducerea tuturor elementelor la umbră. Şi tehnica resimte efectele acestei noi sinteze. Leonardo afirmă că pictorul trebuie să schiţeze mai întîi întreaga figură, şi numai după aceea să completeze diferitele părţi. Necesitatea schiţei era necunoscută înainte de el, cînd diferitele părţi ale unei picturi se supuneau legii coordonării. Pentru Leonardo toate părţile trebuiau să se subordoneze acestei prime schiţe, care era limitată la efectele de umbră.

Leonardo este poate unicul caz de mare pictor, şi profund gînditor în acelaşi timp, care să-şi fi axat gîndirea, luînd ca pretext pictura în general, pe pictura pe care o executa el însuşi sau pe cea care se pregătea pentru viitor. El prezintă dezvoltarea ulterioară a stilului pictural drept o necesitate pentru cucerirea întregii realităţi, dar mărturiseşte în acelaşi timp, chiar şi prin cuvinte, dragostea lui pentru un anumit moment al viziunii, ceea ce-i îngăduia să respecte tradiţia florentină a formei. Tradiţie pe care o respectă şi o modifică totodată, deoarece pune în legătură forma cu atmosfera care o învăluie, creînd din penumbră un principiu de culoare fără culori. Această revenire la dragostea tinereţii lui, pe care-o şi exaltă chiar cu toată experienţa cîştigată cu ajutorul observaţiei ştiinţifice, acest refugiu conştient în umbră, corespunde dorinţei de a-şi diferenţia viaţa lui de artist de ştiinţa care, cu trecerea anilor, a căpătat un ascendent din ce în ce mai mare asupra spiritului său.

Scanned with OKEN Scanner

Michelangelo

Michelangelo Buonarroti (1475—1564) nu a scris un tratat despre artă, dar a formulat în mod sporadic unele idei în legătură cu arta ; iar portughezul Francisco de Holanda (cca. 1517—1584) a cules cîteva chiar de la sursă. Ideile lui Michelangelo sînt, în comparație cu cele ale lui Leonardo, ideile unui reacționar, pentru care unicul ideal artistic este forma plastică a tradiției florentine din secolul al XV-lea. Și trebuie remarcat că aceasta nu se datorește faptului că Michelangelo a fost în primul rînd sculptor. Donatello, un sculptor, a realizat o viziune picturală ca nici un pictor florentin din timpul său. Michelangelo însuși a realizat în sculpturile sale o formă care e departe de a fi pur plastică, astfel încît contrastul dintre ideile și felul său de a simți nu e străin de marea dramă a personalității lui artistice, de acel *non finito* al său. Michelangelo scrie :

> Eu zic că pictura mi se pare cu atît mai bună, cu cît se apropie mai mult de relief, și relieful e cu atît mai prost, cu cît se apropie mai mult de pictură : de aceea mie mi se părea de obicei că sculptura este farul picturii, și că de la una la alta este aceeași diferență ca de la soare la lună.

Leonardo susținea că pictura e mult superioară sculpturii și că un relief în bronz, care conține un efect de perspectivă, are o valoare mai mare decît o statuie de marmură. Dar Michelangelo obiectează :

> Înțeleg prin sculptură cea care se face *prin forța scoaterii* (sculptura în marmură) ; cea care se face *pe calea punerii* (sculptura în bronz) e asemănătoare picturii ; numai că decurgînd și una și alta din același spirit, adică sculptura și pictura, pot fi lăsate să trăiască în bună înțelegere împreună și să renunțăm la multele certuri cu care se pierde mai mult timp decît cu făurirea imaginilor. Cel

care a scris că pictura e mai nobilă decît sculptura, dacă ar fi înţeles tot atît de bine celelalte lucruri pe care le-a scris, le-ar fi scris mai bine slujnica mea.

O săgeată îndreptată împotriva lui Leonardo.

Am menţionat mai înainte interesul lui Leonardo pentru peisaj şi năzuinţa lui de a reda în pictură neguri şi nouri, ape străvezii şi munţi îndepărtaţi. Ascultaţi acum părerea lui Michelangelo, amintită de Francisco de Holanda.

> În Flandra se pictează în scopul de a înşela ochiul. E o pictură alcătuită numai din panglici, din case vechi. din verdeaţa cîmpurilor, din umbre de arbori, din poduri şi din rîuleţe, care se numesc peisaje, şi cîte o figură ici şi colo. Dar toate astea, chiar dacă pot plăcea unor anumiţi ochi, sînt lucrate cu adevărat fără nici o raţiune sau artă. fără simetrie sau proporţii, fără discernămînt, fără alegere şi fără nici o certitudine, în rezumat fără miez şi vigoare.

Toate acestea sînt limpezi şi constituie criteriul esenţial pentru a înţelege arta „clasică“ a Renaşterii. Cînd ne gîndim însă la imensa importanţă pe care o are în arta modernă ceea ce condamnă Michelangelo, şi la decadenţa gustului florentin în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. tocmai pentru că a urmat rigidele principii ale lui Michelangelo, ne dăm seama cît de profetică a fost gîndirea lui Leonardo.

Dürer

În secolul al XVI-lea ideile lui Leonardo au fost cunoscute de un număr destul de redus de persoane. Şi nu ideile lui au fost acelea care au însoţit expansiunea artei italiene pe drumurile întregii Europe. Pe vremea

B. Institutul Pedagogic de 3 ani - Iași

aceea italienii erau deosebit de admiraţi pentru a fi introdus în artă măsura, cu alte cuvinte pentru perspectiva folosită de ei şi pentru proporţiile trupului omenesc. Geoffroy Tory, autorul tratatului intitulat *Champfleury* (1529), spunea că italienii sînt cei mai desăvîrşiţi pictori şi sculptori ai creştinătăţii deoarece nu lasă niciodată din mînă rigla şi compasul. S-au impus aşadar ideile lui Alberti şi ale cîtorva alţi teoreticieni din secolul al XV-lea care se îndepărtau din ce în ce mai mult de la luarea în consideraţie a artei în semn de omagiu pentru ştiinţa matematică : Francesco di Giorgio Martini şi Piero della Francesca. Ideile acestuia din urmă au fost apoi popularizate de Luca Pacioli prin tratatul său *De divina proportione,* care s-a bucurat de o mare faimă. Acestui curent i se alătură Jean Pélerin le Viateur, autorul tratatului *De artificiali perspectiva* publicat în 1505, şi Albrecht Dürer (1471—1528).

În tratatul său despre proporţii, Dürer încearcă să măsoare totul, cu o precizie şi o minuţiozitate nemaifolosită pînă atunci, pentru a găsi regulile artei potrivit principiilor artiştilor italieni. Consideră arta ca o teorie, în opoziţie cu practica şi, spre deosebire de tradiţia germană a practicii pure, crede în necesitatea de a dărui artei o lege matematică. Cînd ajunge însă la ultima consecinţă a acestei dorinţe de a se conforma, în ceea ce priveşte arta, unei legi raţionale, îşi dă seama că măsurile nu sînt suficiente şi că e necesar ca artistul să primească de la Dumnezeu darul de-a face într-o zi, desenînd, un lucru mai bun decît l-ar putea face altul, cu toate măsurile, într-un an.

> Şi dacă cineva ar vrea să ştie ce înseamnă frumuseţea în imagini, poate că unul ar răspunde că-i aceea care e confirmată de judecata oamenilor, lucru cu care alţii nu vor fi de acord, şi aceasta e şi părerea mea, dacă se acordă oamenilor ignoranţi dreptul de a judeca. Dar cine ar putea stabili facultatea de a cunoaşte, care trebuie să existe în cel ce poate judeca aşa cum trebuie lucrul acesta ?

Nimeni nu poate găsi o frumusețe desăvîrșită, mai presus de care să nu se poată găsi alta mai perfectă. Numai inteligența divină cunoaște perfecțiunea absolută. De aceea Dürer nu-și propune decît sarcina de a educa mintea, de a-i da, o dată cu proporțiile, o modalitate de a se apropia de frumusețe. Apoi fiecare va proceda așa cum va crede de cuviință. Și dacă va spune cineva că e inutil să te obosești în ale științei, dacă nu se poate atinge perfecțiunea, Dürer răspunde că trebuie să cauți să lucrezi bine chiar dacă nu poți ajunge să lucrezi foarte bine.

Scepticismul lui Dürer în ceea ce privește frumosul absolut este determinat de conștiința lui de artist, căruia-i place să picteze negri și țărani ; și din acest scepticism decurge o anumită independență a subiectului creator față de obiectul reprezentat, deoarece acesta nu e măsura valorii operei de artă. În concluzie, Dürer aprofundează, cu avîntul rigorii sale morale, acea criză a credinței în frumusețea obiectivă și a perfecțiunii umane, care a constituit profesiunea de credință a lui Alberti.

Aretino, Pino și Dolce

Ideile artistice ale lui Leonardo nu au fost continuate direct nici chiar la Florența, din pricina influenței ideilor lui Michelangelo. Cu toate acestea un fel de continuare ideatică sau, mai bine zis, o dezvoltare a presentimentelor lui Leonardo în ceea ce privește viitorul picturii, se găsește la Veneția, în operele lui Pietro Aretino (1492—1556), Paolo Pino (prima jumătate a secolului al XVI-lea) și Lodovico Dolce (1508—1568). Din punct de vedere estetic scrierile acestora nu par să aibă importanță ; teoria artei, în comparație cu cea a lui Alberti și Leonardo, nu face nici un pas înainte. Dar nu este prima dată în istoria criticii de artă cînd o renun-

țare la o anumită teorie sau o reluare de contact cu intuiția directă a artei are o consecință interesantă. Amintiți-vă că Alberti atribuise picturii o bază științifică; bază care fusese extinsă prin opera lui Leonardo, dar a cărei natură rămăsese aceeași. Era un drum închis. Pentru a-l redeschide și a păși mai departe, trebuia formulată teoria naturii araționale a artei și de aceea era nevoie de o concepție filozofică diferită de cea pe care o îmbrățișase secolul al XVI-lea. Dar cine-și dădea seama de insuficiența concepției raționale și n-avea forța de-a proclama o concepție arațională ce putea face ? Să ia cît mai puțin în seamă concepția rațională și să se lase condus de intuiție. Din cele două elemente constitutive ale criticii de artă, pragmaticul și culturalul, pragmaticul a fost cel care a stăpînit Veneția în secolul al XVI-lea. Tocmai către mijlocul veacului lumea și-a dat seama că la Veneția apăruse o pictură care asculta de alte principii decît cele care acționau la Florența și la Roma, și că era vorba totuși de un gust important.

Filozofia umanismului venețian, al cărui centru era Padova, nu era, ca la Florența, neoplatonică, ci, prin intermediul studiilor aristotelice și arabe, se îndrepta către cercetarea liberă și lipsită de prejudecăți a realității naturale. Pe de altă parte, dacă Florența a dat naștere unui mare număr de pictori și filozofi, sculptori și oameni de știință, Veneția a produs, pe lîngă pictorii ei de primă importanță, numai negustori, oameni politici și muzicieni. Nici unul din marii pictori venețieni nu avea cultura necesară pentru a formula teoria propriei sale arte, ca Leonardo. Aretino și Dolce au fost scriitori, nu artiști, iar Pino a fost un artist de a treia mînă. Mai mult chiar, Aretino și-a făcut studiile la Roma, unde a venit în contact cu Rafael și Michelangelo. Veritabilul motiv pentru care a scris despre pictura venețiană este admirația pentru unii pictori ca Tițian și Tintoretto, care au, după părerea lui, același gust ca și el în literatură. Aretino pretinde că proza lui, vie și

dinamică, e superioară prozei umaniştilor, amplă şi corectă, dar monotonă. Din acelaşi motiv consideră că pictura liberă şi realistă a lui Tiţian e superioară desenului pedant al reprezentanţilor formei toscane. Ideile lui despre artă sînt expuse ici şi colo în scrisorile sale, asemănătoare unor articole de ziar modern.

Un an după moartea lui Aretino, Dolce publică un *Dialogo della pittura* (1557), pe care-l intitulează chiar *L'Aretino*. Şi, cu toate că Dolce nu are un gust tot aşa de sigur ca Aretino, reuşeşte să extragă din premisele inspiratorului său cîteva idei importante.

Paolo Pino publicase *Dialogo di pittura* încă din 1548. Cultura şi inteligenţa îi sînt destul de limitate, dar cuvintele sale sînt ecoul conversaţiei dintre cei mai mari pictori veneţieni. Cînd începem să citim tratatul lui Pino întîlnim, în tovărăşia protagonistului dialogului, şi cîteva femei frumoase. Iar dialogul pare scris în scopul de a sugera felul în care trebuie aleasă, dintre femeile frumoase, cea mai frumoasă. Veneţienii discutau despre artă nu ca să descopere, ca florentinii, vreun adevăr ştiinţific, ci pentru a-şi rafina simţurile. Să nu uităm că marea pictură veneţiană din secolul al XVI-lea a început cu Venus, dormind goală, a lui Giorgione.

Cea dintîi consecinţă a acestei atitudini a spiritelor critice a fost o revoltă împotriva „ordinii". Pictura florentină a luat naştere dintr-o ordine perspectivală care se opunea haosului cromatic al evului mediu. La Veneţia, Dolce stabileşte că pictura începe acolo unde se termină ordinea, şi că diversitatea motivelor naturale pictate nu trebuie să pară nici studiată şi nici căutată, ci ca un produs al întîmplării.

Pino mergea pînă acolo încît avea rezerve şi faţă de proporţii. El afirmă că rareori poate păstra un pictor proporţiile, deoarece fiecare imagine trebuie pictată în mişcare, iar mişcarea anulează orice proporţie abstractă.

Faptul de a-şi fi lăsat neterminate unele opere a fost pentru Michelangelo o adevărată tragedie. Dar la Veneţia toată lumea ştie că e necesar să se evite o fini-

sare prea minuțioasă, deoarece finisarea înseamnă moartea vitalității unei picturi. Aretino știe că rapiditatea obține efecte fericite și admiră rapiditatea lui Tintoretto. Tintoretto pictează mai repede ca alți pictori, deoarece gîndește efectele de umbră și lumină cu mai multă vivacitate și energie. Leonardo spusese că schița e necesară pentru a obține sinteza. Aretino merge mult mai departe : schița este genul preferat în pictură, este prilej de libertate, prilej de a respinge pedanteria pictorilor gramaticieni.

Dolce și Pino sînt de aceeași părere cînd indică cele trei părți ale picturii : invenția, desenul și coloritul. *Invenția* este arta de a reda în pictură povestiri literare sau istorice. Se referă așadar la conținutul și nu la forma imaginii. Dolce știe că expresia sentimentelor în pictură este ceva adăugat, la care trebuie să contribuie imaginația privitorului. Dar nu trage consecința necesară din această observație.

Experiența coloritului a fost tot atît de rafinată în critica venețiană, pe cît a fost de absentă în teoriile florentine. Știm că după ce coloritul a fost redus la clarobscur (Alberti), acesta a fost redus pur și simplu la umbră (Leonardo). În schimb, Dolce crede că relieful e o problemă de culoare. Cu alte cuvinte relieful depinde de colorit, și nu coloritul de relief. În aceasta constă marea diferență dintre venețieni și florentini.

> Cînd pictorul imită bine tentele și moliciunea carnației și proprietatea oricărui lucru, picturile sale par vii, astfel încît nu le lipsește decît suflarea. Principala parte a coloritului este lupta pe care-o duce lumina cu umbra, și căruia i se dă un element de tranziție care unește un contrariu cu altul : și face ca figurile să pară rotunde, și (după cum e nevoie) mai mult sau mai puțin depărtate... Ochiul trebuie să fie întotdeauna atent mai cu seamă la tonurile carnației și la moliciune. Pentru că mulți fac unele carnații care, și prin culoare, și prin duritate, par de piatră tare ; iar umbrele sînt prea crude, și de cele mai multe ori sfîrșesc într-un negru curat. Mulți fac aceste

carnaţii prea albe, alţii prea trandafirii. În ce mă priveşte, aş rîvni mai curînd la o culoare oacheşă, decît la un alb care nu se potriveşte... Să nu creadă nimeni că forţa coloritului constă în alegerea unor culori frumoase ; ca lacurile frumoase, nuanţele frumoase de albastru şi de verde, ci în priceperea de a le întrebuinţa aşa cum trebuie. Mi se pare că e nevoie de un anumit dispreţ, aşa ca să nu fie nici prea multă frumuseţe în colorit, nici prea multă şlefuire a figurilor ; dar să se vadă peste tot o plăcută soliditate... Trebuie, mai presus de orice, să se evite zelul exagerat care în toate lucrurile strică.

Pare într-adevăr că nu Dolce, ci Tiţian însuşi îşi expune teoria lui despre culoare. Teorie complexă şi plină de rafinament, care-şi are originea în simţuri, dar care devine un organism ce ţine de o întreagă lume picturală, mergînd pînă la teama aceea de prea mult zel care i-ar fi scandalizat pe Dürer sau pe Alberti, dar care e totuşi semnul unei separări a artistului de meşteşugar, al unei conştiinţe mai libere în ceea ce priveşte propriile ei drepturi spirituale. Culorile luate fiecare în parte au dispărut, formele iau înfăţişarea unor mase aeriene, luminile şi umbrele sînt eliberate de alb şi de negru, mişcarea nu mai depinde de poziţia personajului, deoarece a devenit cosmică, şi chiar şi un personaj care şade e învăluit în lumini în mişcare.

Toate acestea anunţă că ceea ce se cheamă criza umanismului florentin se îndreaptă spre o soluţionare. Imaginea picturală a omului nu mai e izolată de univers. A fost găsită calea de a contopi imaginea omului cu aceea a lucrurilor care-l înconjoară, şi această cale poartă numele de lumini şi umbre. Soluţia a fost realizată de pictura veneţiană, iar critica veneţiană a avut meritul de a se lăsa condusă de pictura contemporană. Dar pentru a teoretiza, pentru a interpreta în mod critic pictura veneţiană, ar fi fost nevoie nu numai de simţurile vii ale lui Aretino, ci şi de puterea de judecată a lui Alberti sau Leonardo. Iar critica veneţiană n-a

avut asemenea calitate. Pino considera că perfecțiunea artei constă în fuziunea dintre desenul lui Michelangelo și coloritul lui Tițian. De fapt teoria eclectismului apare pentru prima dată în tratatul lui Pino. Era un semn al declinului individualității, apărută în mod spontan la Cennino Cennini o dată cu respingerea eclectismului ; iar dispariția individualității aduce cu sine decadența gustului.

Vasari

„Viețiile artiștilor" tratate, după cum am văzut, în *Quattrocento,* de către Ghiberti, sînt continuate. Manetti scrie o viață a lui Brunelleschi și, pentru a-și glorifica eroul, schițează o istorie a arhitecturii în scopul de a înfățișa reînvierea acestei arte după trecerea barbariei medievale. La începutul secolului al XVI-lea tendința de a scrie biografiile artiștilor ia amploare. La Florența cunoaștem trei lucrări de felul acesta, dar există și alte orașe în care se constată o tendință asemănătoare : la Veneția, datorită operei lui Marcantonio Michiel și la Neapole datorită celei a lui Pietro Summonte. Dar opera care a făcut să fie date uitării toate celelalte a fost *Vite dei pittori, scultori e architetti* a lui Giorgio Vasari (1511—1574) [1].

Înaintea acestora Vasari a scris un tratat de artă, care e mult mai tehnic, de pildă, decît tratatul lui Alberti, dar care denotă în orice caz dorința autorului de a face o legătură între biografia artiștilor și teoria artei. El afirmă chiar, cu toată claritatea, că din *Vieți* „profanii" vor afla despre perfecțiunea și imperfecțiunea operelor de artă și despre diferența dintre manierele artiștilor. Dar Vasari a făcut un lucru pe care nu l-a

[1] Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților,* ediția a II-a, în românește de Ștefan Crudu, București, Editura Meridiane, 1968.

mai făcut nimeni înaintea lui, nici chiar în antichitate, şi anume acela de a da o foarte mare amploare vieţii artiştilor şi descrierii operelor acestora, vădind astfel o preocupare istorică nouă. Istoria lui Vasari ţine şi ea de tipul pragmatic al istoriilor din Renaştere, adică ia în consideraţie *virtutea* practică a indivizilor (fără a-i lega de idealurile lor), a căror interpretare nu poate fi decît psihologică.

Ideile estetice ale lui Vasari sînt cu mult mai simpliste decît cele ale lui Alberti şi Leonardo. Cele două principii de bază ale acestora — artistul-magician şi interpretarea ştiinţifică a naturii — sînt reduse la cel mai scăzut nivel. Artistul rămîne, în continuare, capabil să-şi însuşească orice artă şi ştiinţă, dar, datorită lipsei lui de obiectivitate, este autorul unor lucrări artificiale, putîndu-şi îngădui toate libertăţile, fanteziile, capriciile. „Măreţia artelor îşi are izvorul la unul din rîvnă, la altul din studiu, la celălalt din imitaţie, la altul din cunoaşterea ştiinţelor“ ; prea multe origini, iar cea care lipseşte e tocmai „imaginaţia“. Ideea imitaţiei naturii devine mai banală. Vasari ştie că ea poate fi o operaţie paralelă cu aceea a naturii, dar noţiunea aceasta e lipsită de forţă. Dispărînd conţinutul ştiinţific al artei, Vasari crede că se poate face artă imitînd *maniera* maeştrilor. Şi lucrul acesta, care constituie inovaţia teoriei vasariene, se explică prin poziţia lui în lumea artei.

După cum se ştie, Vasari nu era numai scriitor, ci era, şi el credea că e în primul rînd, pictor şi arhitect. Elev al lui Michelangelo, este unul din nenumăraţii manieriști florentini din *Cinquecento* care au învăţat *manierele* — adică aparenţele exterioare ale stilului lui Michelangelo şi Rafael, pe care le-au repetat în mare grabă, fără a reuşi să exprime vreodată, în lumea imaginaţiei, propria lor personalitate. Mîndria lor era desenul, părintele artelor, care era totuşi rareori intuit ca valoare a unei forme plastice, şi care însemna adesea invenţie, adică abilitate de a compune scene cu multe

personaje, cu multe ornamente, cu o infinită varietate de obiecte, dar fără nici un sentiment. La Vasari faptul de a fi fost un manierist michelangiolesc a influențat mai mult concepția lui istorică decît teoria. A făcut din Michelangelo eroul său, și cu acest erou care reprezintă perfecțiunea în artă sînt comparați toți ceilalți artiști. Așa după cum Xenocrate considerase că progresul artei merge pînă la Lisip și la Apelles, Vasari consideră și el că merge pînă la Michelangelo și Rafael.

Deosebește trei etape care corespund secolelor al XIV-lea, al XV-lea și al XVI-lea.

> In prima și cea mai veche epocă s-a văzut că aceste trei arte se aflau încă foarte departe de desăvîrșire și că chiar dacă au avut în ele ceva bun — acesta a fost întovărășit de atîta lipsă de desăvîrșire, încît desigur nu i se cuvin laude prea mari... În cea de-a doua epocă se vede limpede că lucrurile s-au îmbunătățit, atît în ceea ce privește invenția cît și în ceea ce privește execuția, desenul vădindu-se mai frumos, iar ele fiind făcute într-o manieră mai plăcută și cu mai multă grijă... Cine va îndrăzni însă să spună că în această epocă s-a găsit un singur artist desăvîrșit în toate privințele și care să fi dat opere al căror desen, colorit și invenție să atingă nivelul de astăzi? ...Fără îndoială că aceste laude se cuvin celei de-a treia epoci, în care — mi se pare că pot s-o spun fără șovăire — arta a făcut tot ceea ce unui imitator al naturii îi stă în putință să facă, și s-a ridicat atît de sus încît astăzi, mai degrabă e de temut s-o vedem coborîndu-se decît să nădăjduim a o vedea înălțîndu-se și mai sus.

În a treia etapă găsim atîta „minunată perfecțiune, încît se poate spune, și cu toată siguranța, că statuile sale sînt mult mai frumoase decît cele antice."

Vasari consideră așadar că arta din *Cinquecento* e superioară celei din *Trecento*, *Quattrocento*, ba chiar și celei din antichitate, o consideră chiar atît de perfectă, încît îi prevede decadența. Atingerea acestei perfecțiuni este diapazonul considerațiilor sale chiar și atunci cînd

tratează despre pictorii care au avut un ideal deosebit de al său ; de aceea sporadicele dar fericitele intuiţii pe care le avusese Ghiberti în legătură cu valoarea absolută a cîtorva maeştri din secolul al XIV-lea au fost anulate. Vasari îi imputa de pildă lui Giotto faptul că nu făcuse ochii rotunzi, ci migdalaţi. Iar critica aceasta nu depinde numai de considerente naturaliste, ci şi de o prejudecată estetică avînd în vedere perfecţiunea sferei, potrivit tradiţiei clasice. Dar tocmai datorită conjugării acestor prejudecăţi, minunata intuiţie a lui Vitellus era suprimată. Vasari contribuie aşadar la contestarea datoriei pe care arta Renaşterii o avea faţă de arta evului mediu, şi la impunerea, timp de două secole, a ideii că numai artiştii din *Cinquecento* au atins perfecţiunea artei.

De aceea valoarea pozitivă a criticii lui Vasari constă în unele intuiţii fericite pe care le-a avut mai cu seamă în legătură cu operele de artă socotite de el desăvîrşite. Cînd vorbeşte de Michelangelo, criteriile lui de judecată nu-i mai ajung, şi simte nevoia de a recurge la însuşi Tatăl ceresc. Căci Dumnezeu e cel care l-a trimis pe Michelangelo pe pămînt, după ce văzuse cît de zadarnice sînt eforturile artiştilor pentru a atinge perfecţiunea, înzestrîndu-l cu darul desăvîrşirii artei desenului în pictură şi sculptură, în ornamentaţie, ca şi în practica arhitecturii, ca şi în filozofia morală şi poezie. Desăvîrşire pe care Michelangelo a vădit-o în aspectul cel mai important al artei, adică în redarea trupului omenesc, şi anume în nud, prin maniera lui covîrşitoare, proporţia perfectă, ritmica atitudinilor, reprezentarea pasiunilor.

> Şi urmărind acest singur ţel, a dat deoparte farmecele culorilor, năstruşnicia şi fantezia anumitor mărunţişuri şi dulcegării, pe care mulţi alţi pictori — şi poate nu fără motiv — nu le-au părăsit cu desăvîrşire. Şi tocmai de aceea, cîte unul, nu atît de stăpîn pe desen, a căutat ca prin varietatea de tonuri şi de umbre a culorilor, folosind

noi și felurite născociri de toată ciudățenia și bătînd pînă la sfîrșit acest drum nou, să-și facă loc printre cei dintîi maeștri.

În ediția din 1550 Vasari își exprimase numai admirația nemărginită pentru Michelangelo, în cea din 1568 întîlnim și unele rezerve, datorită influenței lui Aretino. Ei bine, tocmai acele rezerve încep să dea lucrării lui Vasari o valoare critică. A critica înseamnă a limita, iar divinitatea lui Michelangelo nu-i îngăduia lui Vasari să-i vadă limitele. În schimb, cînd și-a dat seama că în artă mai există totuși și altceva în afara figurii omenești, o primă limitare a și avut loc, iar cînd admite că se poate face artă și prin întrebuințarea unei game variate de tente și a umbrelor de culori, Vasari recunoaște picturii venețiene dreptul la existență alături de cea a lui Michelangelo. Fără îndoială că elementele formulării critice sînt încă materiale, își au însă valoarea lor, și sînt în orice caz cele mai prețioase pe care ni le-a dăruit Renașterea.

Și mai importantă chiar e părerea pe care o avea despre Rafael. În 1550 Vasari considera că arta lui Rafael se află într-un continuu progres, atingînd perfecțiunea în ultimele sale opere în care se simte mai puternic imitația după Michelangelo. În 1568 însă opunea personalitatea lui Rafael celei a lui Michelangelo, determinînd limitele fiecăreia. Rafael și-a dat așadar seama că pictura nu consta numai în a desena nuduri, și că putea atinge desăvîrșirea și cînd era vorba de invenție, perspectivă, felul de a drapa personajele, „de a face vii și frumoase capetele de femei și de copii", de portrete. „Socotind Rafael că nu-l va putea ajunge pe Michelangelo în ceea ce privește nudul, s-a hotărît să încerce a-l egala și poate chiar a-l întrece în aceste alte privințe." Și de aici decurge o fericită concluzie, și anume, că în ultimele sale opere, pe vremea cînd Rafael era obsedat de desenul michelangiolesc, „și-a pierdut o parte din bunul renume pe care îl cîștigase".

Judecata aceasta a lui Vasari, confirmată între timp de critica modernă, depășește limitele criticii Renașterii, întrucît relevă conștiința personalității artistice ca atare. Și e limpede, în cazul acesta, că critica lui Vasari e mai profundă decît ideile pe care a putut să și le însușească. De la judecata particulară Vasari se ridică la principiul general : „Fiecare ar trebui să se mulțumească a face cu plăcere acele lucruri către care se simte înclinat datorită unui instinct natural și să nu se apuce, pentru a se lua la întrecere, de ceea ce nu-i este dat de la natură, pentru a nu se trudi zadarnic, și deseori spre rușinea și paguba lui." Un principiu care se acordă pe deplin cu ceea ce scrisese Aretino încă din 1537 : „Pictorii aceia care rămîn uluiți privind capela lui Michelangelo... și caută să imite măreția manierei sale, în strădania lor de a da figurilor maiestate, mișcare și însuflețire, leapădă tot ce știuseră, dar nu numai că nu-i pot imita maniera, dar o uită și pe a lor". Iată condamnarea manierismului michelangiolesc. Iar faptul că manieristul Vasari o adoptă dovedește că simțul lui critic e superior artei pe care o practica.

Vasari a atins această culme fie datorită influenței lui Aretino, fie datorită faptului că problema celor două personalități — Michelangelo și Rafael — și a perfecțiunii artei lor, atît de deosebite una de alta, îl preocupa fără încetare, alcătuind baza gustului său artistic. Cînd se află însă în fața unor maniere mai îndepărtate de gustul lui, chiar dacă e vorba de contemporani, cum sînt Correggio, Giorgione sau Tițian, se simte îndemnat să admire amănuntele, dar nu poate înțelege ansamblul. E dezorientat în fața lui Correggio deoarece îi simte măreția, dar nu poate înțelege de unde-i vine ; e dezorientat în fața frescelor lui Giorgione, deoarece nu poate preciza subiectul, ca și în fața ultimelor tablouri ale lui Tițian, deoarece le poate desluși bine numai de departe, din pricina tușelor lor largi și incomplet contopite. Iar cînd nu înțelege, recurge la principiul desenului florentin și al imitării antichității, preamărind marile lor avantaje și deplînge pe cei care nu au bene-

ficiat de ele. Altfel spus, gustul său particular și chiar interesul personal îi întunecă înțelegerea.

Cu tot caracterul manierist al gustului său, cu toată superficialitatea propriilor lui înclinații, cu toate ideile estetice și istorice nepotrivite cu misiunea întreprinsă, Vasari rămîne cel mai vechi autor de biografii de artiști care și-a propus să le transmită amintirea, dîndu-le o anumită extindere și tratîndu-i cu un interes viu, ajutat de o abilitate literară, care i-a îngăduit să se refere la nenumărate adevăruri prin aluzii mitologice, sprijinit fiind de unele intuiții critice de valoare eternă.

Serlio, Palladio

Critica arhitectonică nu a făcut, în decursul secolului al XVI-lea, simțitoarele progrese pe care le-a realizat critica picturii datorită lui Leonardo, Aretino și Vasari. S-au bucurat de un deosebit succes, cunoscînd și numeroase ediții, patru tratate de arhitectură : al lui Serlio (1475—1552), al lui Vignola (1507—1573), al lui Palladio (1508—1530) și al lui Scamozzi (1552—1616) ; dar, avîndu-și originea în lucrarea lui Vitruviu și în monumentele antichității, n-au putut formula problemele artistice ale timpului lor, fiind mai curînd oglinda unor necesități practice și sociale.

Cel mai important dintre acestea este tratatul lui Serlio, care, deși își propune să rămînă fidel principiilor antichității, din pricina lipsei lui de cultură, expune cu toată candoarea propriile sale păreri. Îi place să insereze ordinul rustic printre ordinele clasice, în așa fel încît tulbură logica lor internă ; consideră golurile nu ca o completare a părților pline, ci ca o valoare de masă atmosferică ; vede distribuirea elementelor arhitectonice mai mult sub aspectul unei juxtapuneri de culori decît de raporturi de forme plastice. Iar cînd se duce în Franța, ceva mai eliberat de rigoarea clasică a

italienilor, se lasă furat de capriciile varietății, și încearcă să definească noile combinații de elemente arhitectonice cu ajutorul unor abstracte categorii psihologice : solid, dulce, delicat, crud. Cu alte cuvinte, sensibilitatea lui fragmentară nu ajunge la o teorie rațională a acestei sensibilități : totuși critica lui e paralelă în oarecare măsură cu critica venețiană a picturii, ca tendință bine orientată și aceasta, dar incapabilă de o formulare teoretică.

Faptul că Palladio nu a fost arhitectul clasic prin excelență, așa cum spune tradiția, a fost observat de critica neoclasică a lui Milizia și a lui Goethe. Palladio însă nu avea conștiința transformării arhitecturii clasice pe care el însuși o efectuase, dîndu-i un accent venețian ; de aceea, cînd citim tratatul său, găsim numai ideile lui Vitruviu, Alberti și Vasari. De asemenea și Palladio face o schiță a istoriei arhitecturii. Restaurarea arhitecturii frumoase și adevărate nu mai e opera lui Brunelleschi, așa cum crezuse Manetti, ci a lui Bramante, și de aceea opera lui Bramante e considerată ca făcînd parte din arhitectura antică.

Lomazzo

S-a spus, și nu fără subtilitate, că adevărații critici de artă din Renaștere au fost pictorii manieriști. Și adevărul este că, din lipsa unui impuls natural către artă, aceștia au ales din operele celor mai prețuiți maeștri elementele pe care le socoteau a fi artă pentru a-și însuși „maniera cea frumoasă". Se înșelau, evident, și ca artiști și în calitate de critici, deoarece elementele alese erau cel mult simboluri ale artei, nu artă ; dar alegerea lor presupunea oricum o judecată critică. De aceea tratatele de artă ale manieriștilor au o importanță mai mare decît pictura lor.

Trattato dell'arte della pittura (1584), datorat lui Giovanni Paolo Lomazzo (1538—1600), s-a bucurat de mai mult succes decît toate celelalte, fiind tradus în engleză și franceză. Lomazzo e un pictor manierist din Lombardia care, după ce a pierdut vederea, a trecut de la practica artei la teoria ei. Gustul său se bazează pe cel al lui Leonardo, integrîndu-se în cel al lui Michelangelo și Rafael. Prețuiește „alchimia cromatică" a lui Tițian și a veneților în general, dar îi elimină din rîndul pictorilor demni de a fi imitați. E mîndru de tradiția lombardă, și cunoaște suficient de bine arta flamandă și germană. E un pictor manierist care-și pune cititorii în gardă în privința manierismului. Formulează un program cu pronunțate caractere eclectice, dar indică și pericolele eclectismului. Gîndirea lui oscilează între observația empirică și conceptul abstract. De aceea, după părerea lui, arta e imitația naturii și reprezentarea ideii. Nu percepe nici valoarea formei în sine, nici a culorii în sine, ci caută acel element de tranziție în mișcare-lumină, reîntorcîndu-se așadar la Leonardo. Faptul că apreciază mișcarea-lumină îl ajută pe Lomazzo să înțeleagă pictura din nord (Correggio și Tițian) mai bine decît Vasari, dar nu în suficientă măsură pentru a face din aceasta un principiu unic de apreciere. De aceea Lomazzo pregătește pe planul ideilor calea pictorilor din familia Carracci, dar nu și pe aceea a lui Caravaggio.

Tratatul său e alcătuit din trei părți : teoretică, practică și iconografică. Aceasta din urmă este o exemplificare literară a subiectelor ce pot fi tratate în pictură. Partea teoretică încearcă să fixeze știința posibilităților picturale și citează „descoperirile" făcute în domeniul artei de diferiți pictori antici și moderni. Partea practică este o trecere în revistă a preferințelor gustului artistic al lui Lomazzo. Diferența tipică între un tratat de tipul acesta și cele ale lui Alberti sau Leonardo constă într-o mai mare abstractizare a concretei probleme picturale. Sistemul este mult mai viguros, dar vine din-

afară. Aşa că Lomazzo poate vorbi despre subiecte, fără să se preocupe de felul reprezentării lor, după cum se ocupă şi de forme în sine, fără nici un raport cu natura. De unde primejdiosul principiu al „corijării" naturii. Diferitele părţi ale artei capătă aspectul unor compartimente etanşe. În ideile ca şi în operele manieriştilor s-a bucurat, într-adevăr, de multă trecere frumuseţea fără natură, sau natura fără frumuseţe. Aceasta constituia calea cea mai directă pentru însuşirea *manierei* fără *artă*, pentru schematizarea artei în diversele maniere ale artiştilor.

Valoarea artei constă în ceea ce semnifică ea, adică în adevărul pe care-l conţine, dar chiar şi adevărul poate fi depăşit de ornament, înţeles în sensul de capriciu. Proporţia şi perspectiva sînt gramatica pictorului, dar una din caracteristicile manierismului constă în faptul că-şi însuşeşte abstracţiile geometrice mai de grabă ca entităţi tipice, decît ca modalităţi de a interpreta realitatea, aşa cum indicase Alberti. Mişcare şi lumină, iată ţinta picturii. În mişcare îşi află soluţia atît trăsăturile psihologice ale obiectului prezentat, cît şi impulsul creator al artistului. Iar o lumină bine distribuită poate salva chiar şi un desen prost (şi aceasta este poate intuiţia cea mai pătrunzătoare a artei care se dezvolta în timpul său). Prin lumină Lomazzo reînnoieşte exaltarea mistică a tradiţiei medievale : lumina e Dumnezeu. Mişcarea dă relief psihologic, aşa cum lumina dă relief fizic. Culoarea ţine de alte categorii ale picturii şi completează iluzia realistă. Ca şi proporţiile, mişcările sau lumina, pasiunile sînt considerate şi ele nişte abstracţiuni, aşa că Lomazzo schiţează un tratat al pasiunilor.

Toate acestea sînt expuse cu frecvente referiri la unul sau altul din artişti, fără ca Lomazzo să-şi dea totuşi seama de personalitatea artistică existentă dincolo de elementele figurative sau psihologice abstracte de care vorbeşte. Totuşi cea mai mare importanţă a operei lui Lomazzo constă tocmai în sistematizarea ele-

mentelor formei abstracte. Lomazzo aspiră către speculația filozofică și face o distincție între artă și teoria artei. Alberti și Leonardo dau artiștilor norme pentru ca aceștia să le pună în practică. De aceea elementele abstracte de formă și de culoare nu mai sînt elemente tehnice, necesare lucrului, pentru artiști, ci scheme de interpretare pentru critici. Putem afirma așadar că Lomazzo este un precursor al științei germane a artei.

În concluzie, contribuția Renașterii la critica de artă nu a fost numai deosebit de complexă și importantă, dar s-a manifestat în forme exemplare pentru scriitorii care au scris despre artă în secolul al XVII-lea și, în parte, și pentru cei din secolul al XVIII-lea. Principalele forme sînt : viețile artiștilor, doctrina interpretării naturii, doctrina diferitelor maniere folosite de artiști.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IV

PERIOADA BAROCA

Pasiunea realismului și ideea clasicismului

DOCTRINELE artistice ale Renașterii ofereau proaspătului secol al XVII-lea două principii clar delimitate: interpretarea naturii și diferențierea manierelor folosite de artiști. Cel de-al doilea principiu a cunoscut o dezvoltare firească în decursul secolului al XVII-lea și chiar și mai tîrziu. Primul însă a întîlnit o piedică de netrecut. Oamenii de știință, cu Galilei în frunte, descoperă un limbaj specific naturii, stabilesc o metodă științifică pentru studiul naturii, ceea ce a făcut ca doctrina artistică a naturii să se vădească inutilă și depășită.

Urmările acestui fapt au fost, în artă, deosebit de importante. Fără credința în *adevărul* interpretării pe care o dădea naturii, pictura florentină din secolul al XV-lea e de neconceput. Exista acolo, pe vremea aceea, o lume de idei care se preschimba în artă, deoarece se credea că arta e cea mai bună modalitate de a înțelege realitatea. Caravaggio însă, de pildă, nu mai putea avea aceeași încredere în *adevărul științific* al operei sale; educația lui manieristă îl prevenise cu mult prea multă seriozitate împotriva *artificiului* uman. Pe de altă parte, modul lui de a simți era prea direct și viguros, ca să se poată adapta și să poată imita artificiile altora sau să le poată, eventual, spori. S-a răzvrătit așadar împotriva tradiției manieriste și a vrut să se întoarcă la natură. Dar cum? Lipsa de încredere în adevărul științific nu-i îngăduia nici un fel de ghid ideal. A fost nevoit să se restrîngă asupra pasiunilor, asupra senzațiilor și să renege „ideea". Și a găsit sprijin

în tradiţia veneţiană care evitase cele mai nefericite consecinţe ale manierismului datorită tocmai interpretării senzuale pe care o dăduse culorii. Şi-a plăsmuit astfel într-o oarecare măsură un suflet de pictor primitiv, de *quattrocentist*. Dar cu o exasperare izvorîtă dintr-o necesitate polemică, pe care pictorii din *Quattrocento* n-o avuseseră niciodată. Exasperarea, necesitatea aceasta polemică sînt însăşi raţiunea ivirii „realismului" în pictură. Un Masaccio sau un Pollaiolo sînt, în acelaşi timp, şi realişti şi idealişti, tocmai pentru că ei lucrează în mod ideal după natură. Deoarece în *Seicento* au fost pictori care au lucrat în mod ideal după unele părţi ideale din natură, cine a lucrat după natură a lucrat în mod pasional, nu ideal.

Cei mai buni dintre pictorii secolului al XVII-lea au mers pe drumul bătut de Caravaggio, s-au eliberat adică de manierism pentru a se ataşa de natură cu toată pasiunea de care erau capabili. Iar simbolul vizibil al acestei pasiuni a fost culoarea, socotită drept ghid concret, în antiteză cu forma plastică abstractă, considerată drept ghid raţional. Aceştia au fost marii pictori flamanzi (Rubens şi Van Dyck), olandezi (Rembrandt, Frans Hals, Vermeer şi mulţi alţii), spanioli (Velázquez şi Zurbarán). Şi aceştia au dat secolului al XVII-lea valoarea lui de mare epocă artistică. Sculptorii şi arhitecţii secolului al XVII-lea n-au avut însă posibilitatea de a se reîntoarce la pasiune cu aceeaşi forţă şi libertate de care au dat dovadă pictorii. Ca să înţelegem fenomenul acesta trebuie să ne amintim că ei nu au avut sprijinul tradiţiei veneţiene, care îşi păstrase independenţa faţă de manierism numai în pictură, şi nici nu-i interesau efectele de culoare, care-i ajutau pe pictori să scape de sub tirania formei manieriste. Pe de altă parte, sculptorii şi arhitecţii se împărtăşeau şi ei din acea atmosferă pasională proprie pictorilor. Au recurs aşadar la un compromis : au păstrat teoriile manieriste la care au adăugat elemente pasionale. Compromis căruia i se atribuie epitetul de *baroc*

în sens pejorativ, de gust corupt şi confuz. Cînd se dă însă epitetul de baroc perioadei care se întinde de la sfîrşitul secolului al XVI-ela pînă la sfîrşitul celui de-al XVII-lea, atunci trebuie să admitem că în ea au trăit nu numai pictori mari, ci că s-a ivit şi un nou principiu în materie de gust, de origine senzuală şi pasională, dar care s-a ridicat apoi pînă la cele mai înalte culmi ale artei în picturile lui Rembrandt şi ale lui Velázquez. Acest principiu de gust este chiar elementul pragmatic esenţial al esteticii şi filozofiei artei aşa cum s-a concretizat apoi în secolul al XVIII-lea.

Între timp teoria manierismului făcea progrese, avînd chiar nenumăraţi susţinători pe plan social. Deoarece manierismul consta în alegerea celor mai valoroase maniere din secolul al XVI-lea, era natural să apară necesitatea de a găsi „Ideea" cu ajutorul căreia să alegi, de a raţionaliza alegerea şi combinaţiile acestei alegeri, făcînd ca manierismul să se preschimbe în eclectism. Lomazzo îşi mărturisea încă neîncrederea faţă de eclectism. Dar încă din 1548 Pino propusese o fuziune între desenul lui Michelangelo şi coloritul lui Tiţian. Cei ce au impus un fel de eclectism celei mai mari părţi a artei italiene şi franceze au fost pictorii din familia Carracci. Era un mod nu atît de a reacţiona împotriva manierismului, cît de a dezvolta principiile acestuia cu mai multă seriozitate estetică. Aveau mai curînd nevoia să cunoască valorile artei, decît să le creeze, aşa că personalitatea li se dezvolta mai mult pe baza doctrinei lor, decît în concordanţă cu modul lor de a simţi. De aceea, cum e şi natural, au atins rareori şi numai parţial nivelul adevăratei arte. Cel mai de seamă dintre aceşti pictori ai „Ideii" e francez şi se numeşte Poussin: el a crezut atît de mult în doctrina lui, încît a trăit-o cu tot dramatismul, transformînd-o din nou în materie de artă. Cu toate că producţia lor este în genere destul de inferioară celei a pictorilor „realişti", ei au fost cei mai apreciaţi şi mai sărbătoriţi pictori din secolul al XVII-lea.

Moralism și intelectualism estetic
Orientare către estetica sentimentului

Secolul al XVII-lea a pregătit materialul care a dus la descoperirea activității autonome a artei, descoperire făcută în secolul următor, exacerbînd pe de o parte intelectualismul estetic, ca omagiu adus „Ideii" manieriste și proaspetei importanțe pe care o căpătase știința, exaltînd pe de alta senzualismul artistic.

O tendință foarte răspîndită, dar fără consecințe, a fost concepția moralistă a artei. După Conciliul Tridentin a apărut preocuparea morală ca picturile și sculpturile să nu jignească, prin reprezentarea nudului, ipocrizia dominantă, și ca licențele poetice să nu conducă la erori dogmatice. Gilio (1564) și Ammannati (1582) au scris tocmai în scopul de a evita erorile din narațiunile și reprezentările licențioase. Cardinalul Paleotti a publicat chiar un fel de codice iconografic (1582 și 1594), care se deosebește de cel al călugărului Dionisiu mai cu seamă prin faptul că acesta sugerează pictorului ceea ce trebuie să reprezinte, în vreme ce Paleotti încearcă să precizeze ceea ce nu trebuie să reprezinte pictorul și urmărește să-și asume sarcina de controlor de conștiințe. Vrea să-i îndrume pe pictori pentru a deveni niște teologi muți, niște predicatori tăcuți, deoarece slăbiciunii omenești nu-i este îngăduit să se înalțe pînă la actul contemplației lucrurilor sublime fără ajutorul simțurilor, încearcă, altfel spus, să abată arta spre oratorie și meditație. De aceea literatura moralistă asupra artei, ca *De pictura sacra* (1634) a cardinalului Federico Borromeo sau Tratatul scris de către iezuitul Ottonelli în colaborare cu pictorul Pietro da Cortona (1652) nu prezintă nici un interes estetic direct. Ei susțineau, într-adevăr, că pura contemplație a frumuseții fizice, indiferent de rațiunea care o genera, nu mai era de ajuns, și că se simțea nevoia unei frumuseți morale, nevoie care s-a vădit adesea falsă și ipocrită, dar care cu timpul a devenit întrucîtva au-

tentică. După care a dispărut numaidecît o prejudecată, anume aceea că baza oricărei frumuseţi este trupul omenesc gol, considerat drept un canon de formă abstractă, fiind încurajată de aceea căutarea frumuseţii trupurilor ascunse sub veşminte, cu avantajul unor concrete efecte cromatice. Dar faptul de a fi impus o anumită regulă redării subiectelor religioase a răpit orice posibilitate de expresie religioasă spontană, aşa încît tablourile lui Caravaggio, poate unicul pictor religios dintre artiştii italieni ai secolului al XVII-lea, au fost refuzate uneori de către biserici, deoarece aveau ceva *insolit*, autorul lor putînd fi astfel suspectat de erezie. În acelaşi timp faptul de a fi dat desfătării picturale un scop oratorico-pedagogic a răpit plăcerii estetice orice autonomie, imprimîndu-i o nuanţă de plăcere senzuală, de voalat moralism. Una dintre consecinţe a fost îndemnul de a reprezenta suferinţele fizice ale martirilor credinţei astfel încît să suscite acel soi de voluptate, care a fost numită plăcere amestecată cu durere şi bucurie, interpretînd într-un mod nu prea decent *catharsis*-ul tragic al lui Aristotel.

Teoria moralistă a artei nu avea posibilitatea unei dezvoltări critice pozitive. Pe de altă parte, rigurosul impuls raţional dat de Descartes interpretării realităţii distrăgea mintea omenească de la ceea ce era propriu artei. Descartes afirma că imaginaţia e subordonată voinţei, identificînd-o ca urmare cu acţiunea. Afectele omeneşti sînt fenomene de perturbaţie spirituală, drept care raţiunea are sarcina de a învinge pasiunile. Malebranche exagerează contrastul dintre imaginaţie şi raţiune : imaginaţia, mama comună a tuturor artelor, este facultatea seducătoare, ale cărei iluzii înşelătoare trebuie să ne inspire o groază salutară. Era natural deci ca şi criticii cartezieni să vadă în regulile raţionale unica justificare posibilă a artei, de unde *L'art poétique* a lui Boileau (1674), ceea ce însemna, relativ la concepţia autonomiei artei, un pas înapoi, fie în comparaţie cu intelectualismul Renaşterii, fie în comparaţie

cu teoria lui Plotin. Nu trebuie să ne mire deci faptul că chiar și criticii cei mai raționaliști din Italia, unde tradiția artei era încă vie, erau adepții ideii neoplatoniciene. Bellori vorbește, într-adevăr, de ideea care, „generată de natură, își depășește originea și se transformă în originalul artei măsurată cu compasul intelectului, devine măsura mîinii".

Atenuarea rigorismului intelectualist cartezian operată de Locke (1690) și de Leibniz (1684) și-a vădit efectul asupra criticii abia în secolul următor : așa că în timpul secolului al XVII-lea una din caracteristicile gîndirii critice, mai ales în Italia, o constituie faptul că există o conștiință, chiar și confuză, a unor modalități artistice deosebite de cele științifice.

Aprecierea operei de artă potrivit *desfătării* pe care o prilejuiește devine o părere din ce în ce mai răspîndită și apare tipul pictorului diletant. Se poartă discuții asupra ideii de *ingeniu (ingegno),* idee pe care încă din secolul al XV-lea am văzut-o net delimitată de ideea de activitate științifică sau rațională. Zuccolo (*Discorso delle ragioni del numero del verso italiano,* Veneția, 1623) spune că criteriul de judecată al unei picturi nu e dat numai de ochi, ci și de o „anumită forță superioară" care „cunoaște cu atît mai bine, cu cît are o mai mare acuitate nativă sau mai multă pricepere în artă, fără să se folosească de raționament". Pallavicino (*Del Bene,* 1644) atribuie originea poeziei „primei perceperi" a simplei aparențe a obiectului, fără a ține socoteală de adevăr sau de falsitate, de real sau de ireal. Cu toate acestea imitația naturii e un proces care urmărește să atingă verosimilul și nu iluzia realității. Nu pictează nimeni pentru a înșela păsările care ciuguleau strugurii pictați de Zeuxis, potrivit vechii legende, ci pentru a obține o reprezentare vie, în așa fel încît să suscite dorința într-un mod plăcut, și pasiunea într-un mod plin de fervoare.

Acesta este materialul psihologic și critic din care se va ivi estetica secolului al XVIII-lea.

Bellori : arta ideii şi eclectismul

În critica de artă a secolului al XVII-lea există două curente, pe care le indicăm în scopul de a uşura orientarea :

1 — unul, bazat pe Idee, porneşte din învăţătura pictorilor din familia Carracci, îşi află la Roma expresia cea mai înaltă în opera lui Bellori şi a lui Poussin, devenind, în cadrul şcolii academice franceze, metodă ;

2 — al doilea, bazat pe sensibilitatea picturală, porneşte de la Veneţia, mai cu seamă din opera lui Boschini, triumfînd, la Paris, prin opera lui De Piles.

Abatele Gian Pietro Bellori, născut la Roma (1615—1696), s-a ocupat de arheologie şi de opera lui Rafael, şi a scris *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672). A tratat doar despre cîţiva artişti, şi anume despre aceia care, trăind în secolul său, au avut importanţă în ceea ce priveşte gustul, şi i-a ales nu numai dintre italieni, dar şi dintre flamanzi şi francezi, răspunzînd astfel acelei nevoi de universalitate în cunoaşterea artei, care, pe vremea aceea, nu putea fi resimţită decît la Roma. Exactitatea informaţiilor lui Bellori e destul de mare, iar seriozitatea cu care a încercat să găsească un raport între fapte şi idei e demnă de admiraţie. Poziţia lui ideatică e împotriva naturalismului şi împotriva manierismului ; consideră că protagonistul primului dintre aceste curente este Caravaggio, iar al celui de al doilea Cavalerul d'Arpino, relevînd în persoana lui Annibale Carracci pe cel care depăşeşte totul, întocmai ca adevărul în ceea ce priveşte cele două erori. Pentru condamnarea manieriştilor, motivarea e simplă : copiindu-i doar pe maeştri, operele lor sînt nişte copii bastarzi, nu fiicele naturii. Împotriva naturaliştilor argumentele lui Bellori vădesc mai multă complexitate, deoarece sînt nevoite să se opună poporului care „laudă lucrurile pictate după natură, fiindcă e obişnuit să vadă doar lucruri de felul acesta, preţuieşte culorile frumoase şi nu formele frumoase, pe care nu

le înţelege ; eleganţa îl plictiseşte, gustă noutatea ; dispreţuieşte raţiunea, se ia după părerile altora şi se îndepărtează de adevărul artei" care e subordonat Ideii. Există aşadar, după Bellori, o ştiinţă a celor ce se pricep la artă, care constă în idee, în raţiune, în adevăr, în eleganţă, în frumuseţea formei, şi care se opune ignoranţei vulgului, care se ocupă de culoare şi de noutate. Bineînţeles că Ideea, raţiunea, adevărul sînt lucruri divine, şi însuşi bunul Dumnezeu a avut grijă să-l trimită pe pămînt pe Rafael (substituit în cazul acesta lui Michelangelo al lui Vasari), şi deoarece după Rafael artiştii au degenerat, iată că Dumnezeu trimite iarăşi un renovator al picturii în persoana lui Annibale Carracci.

Într-un sonet de-al lui Agostino Carracci (1557—1602), confirmat de Albani, programul teoretic al şcolii familiei Carracci se prezintă în felul următor : a prelua de la Roma desenul, adică energia lui Michelangelo şi proporţiile şi armonia lui Rafael, de la Veneţia mişcarea, lumina şi umbra, prin care Tiţian atinsese adevărul, din Lombardia coloritul, prin care Correggio atinsese puritatea unui stil aristocratic. Şi Bellori confirmă, accentuînd ceea ce Annibale Carracci luase de la Rafael : invenţia, expresia sentimentelor, graţia imitaţiei, în fine uniunea dintre idee şi natură. Toată lumea este astăzi pe deplin convinsă că e cu neputinţă să faci artă cu un program eclectic. Dar programul familiei Carracci, care nu putea fi un program artistic, putea cel puţin să fie un program critic, în măsura în care încerca să identifice elementul ales de la fiecare maestru cu caracterul personalităţii sale artistice. Totuşi în el s-a strecurat o eroare care a compromis pentru multă vreme critica ulterioară, provenită din acest program. Luminile şi umbrele pictorilor veneţieni erau în funcţie de culoare, în vreme ce culoarea lui Correggio era în funcţie de forma plastică. Faptul că pictorii din familia Carracci au crezut că culoarea lombarzilor e superioară celei veneţiene denotă că n-au înţeles care era adevă-

rata posibilitate a singurei tradiţii cromatice din vremea lor, şi ca urmare au interpretat în mod greşit şi mişcarea, şi lumina, şi umbra veneţienilor ; ba chiar au sacrificat totul dorinţei de ordine socială, de demnitate, de puritate, de aristocratică eleganţă, pe care le vedeau la Correggio. Tocmai datorită faptului de a nu-şi fi dat seama că coloritul e o formă artistică independentă de forma plastică greco-romană, cuplul Carracci-Bellori n-a putut înţelege exigenţele timpului său. Şi a agravat judecata lui Vasari, care vădise, în faţa fenomenului încă proaspăt al colorismului veneţian, o mai mică rigoare teoretică şi o mai mare sensibilitate artistică.

Iată motivul pentru care Bellori prezintă arta lui Caravaggio drept o revoltă împotriva lui Rafael şi a statuilor antice, în numele coloritului lui Giorgione, şi, cu toate că-i recunoaşte buna calitate a culorii şi a felului în care imită natura, îl condamnă pentru că-i lipseşte invenţia, simetria, desenul, într-un cuvînt ştiinţa. Din punctul de vedere al lui Bellori, Domenichino e un mare artist, deoarece nimeni nu a imaginat subiecte mai bine decît el, Rubens însă, cu toată promptitudinea, siguranţa, libertatea, coloritul, vioiciunea de spirit şi geniul său universal, nu are un desen bun, nici forme naturale şi nici frumuseţe, înclinînd spre vulgaritate, iar Van Dyck, cu tot coloritul şi frumuseţea portretelor, vădeşte unele lipsuri în compoziţie şi desen. Cea mai gravă dintre prejudecăţile acestea este aceea a *alegerii*, prejudecată cunoscută nouă mai de mult, deoarece îşi are rădăcinile în estetica clasică, şi care persistă încă, plină de tenacitate, datorită faptului că e bazată pe o prejudecată de ordin social. Ţinînd seama de confuzia pe care o făcuse Contrareforma între fast şi religie, ideea de frumos fusese interpretată potrivit unei clase sociale, renunţîndu-se la ideea că frumuseţea morală ar putea fi independentă de perfecţiunea trupească. De aceea nu a fost înţeleasă valoarea religioasă a tablourilor lui Caravaggio ; iar identificarea frumuseţii

morale cu forma plebee nu a fost posibilă decît pe pămînt protestant, prin opera lui Rembrandt.

Artistul care a perfecționat sistemul lui Annibale Carracci și a personificat ideea lui Bellori a fost Nicolas Poussin, pictorul filozof : iar pentru a-l preamări, Bellori descrie scenele reprezentate de acesta, scoate în evidență valoarea alegorică a personajelor și numai rareori face aluzie la elementele plastice. Astfel Bellori demonstrează, nu numai pe plan teoretic, dar chiar și în activitatea lui critică, că are nevoie să recurgă la abstracțiuni care nu au nici o legătură cu arta pentru a recunoaște artei o valoare.

Domenichino și școlile artistice. Passeri, Baldinucci, Scannelli, Scaramuccia

Pe lîngă *Viețile* lui Giorgio Vasari există, în Renaștere, tratate care sînt cel puțin tot atît de importante pentru istoria criticii : de pildă cele ale lui Alberti, Leonardo și Lomazzo. În secolul al XVII-lea se face un pas înainte către fuziunea dintre cele două genuri, deoarece, după ce principiile de interpretare a naturii fuseseră părăsite, atenția s-a îndreptat asupra *manierelor* artiștilor și de aici asupra unei probleme care, fie chiar și în mod exterior, semnala nevoia unei istorii critice a artei.

Am văzut felul în care pictorii din familia Carracci puseseră problema raportului dintre categoriile de judecată — ca simetria, coloritul etc. — și unii artiști, ridicați la rangul de modele ale perfecțiunii în cadrul categoriei respective. Și deoarece fiecăruia dintre artiștii aceștia i-au fost alăturați alți artiști, înrudiți, s-a început clasificarea artiștilor potrivit diferitelor școli, caracterizate în general după rolul precumpănitor al *ideii* sau al *naturii* sau după gradul sau modul asocierii

lor. Distincţia aceasta apare într-o faimoasă scrisoare de a marchizului Giustiniani, unul din primii mecenaţi ai lui Caravaggio, şi, către 1620, în *Vieţile* inedite ale lui Mancini, unde un loc de primă importanţă i s-a atribuit şcolii caravaggiştilor. Domenichino (1581—1641) a diferenţiat şi a caracterizat şcoala romană prin imitarea antichităţii, şcoala veneţiană prin imitarea naturii, cea lombardă printr-o imitare mai plină de sensibilitate şi mai superficială, iar cea toscană printr-un stil minuţios şi conştiinciozitate. Cu toată arbitraritatea criticii unei asemenea diferenţieri pe şcoli, aceasta se menţine şi astăzi în nenumărate pinacoteci şi cabinete de stampe.

Polarizarea aceasta arbitrară de judecăţi era menită să degenereze pînă la absurd. Într-adevăr, nu exista nici o raţiune ca aceleaşi abstracţiuni, imaginate pentru a defini variata perfecţiune a unor personalităţi, să nu fie întrebuinţate în vederea distrugerii. Şi s-a găsit şi cine să noteze defectele marilor pictori : Rafael e dur şi tăios, lui Tiţian îi lipseşte desenul, Correggio e libertin, Veronese slab şi prea neprecis, Michelangelo fără noblеţe, pictorii Carracci timizi cînd e vorba de acţiune şi aşa mai departe. Unde se poate vedea un fel de parodie a criticii de tip Carracci. Iar cel ce consemnează asemenea judecăţi este Passeri (1610—1679), care a scris vieţile pictorilor ce lucraseră la Roma, decedaţi între 1641 şi 1673, fără a poseda spiritul selectiv şi rigoarea de erudit a lui Bellori, dar cu o anumită vivacitate şi simplitate, oglindă a flecărelilor artistice din timpul său. Mai puţin pretenţios, Passeri nu ştie că invenţia artistului este ideea platoniciană, şi de aceea, bietul de el, o confundă cu capriciul.

În fiecare oraş din Italia, care a avut o şcoală sau o subdiviziune de şcoală, au apărut biografi de-ai artiştilor locali, care au adoptat în genere o poziţie polemică faţă de Vasari, acuzîndu-l că ar fi părtinit gloriile Florenţei. Din care pricină s-a ridicat florentinul Baldinucci (1624—1696) pentru a răspunde şi a demonstra

că Florența a avut o artă mare înaintea celorlalte orașe. Opera cea mai importantă a lui Baldinucci este *Notizie de' professori del disegno*, începută în 1681. Titlul e semnificativ : datorită Academiei, acei pictori și sculptori boemi a căror viață Vasari o povestise cu atîta amabilă grație, deveniseră profesori. Sînt chiar profesori a căror materie este ideea, dar se numesc tot profesori de desen ; caracterul conservator se manifestă însă la Florența atît în artă cît și în critică. Baldinucci e un erudit precis și serios, își împarte materia nu după stiluri sau școli, ci după deceniile în care au ajuns la apogeu artiștii despre care vorbește. Știe că nu scrie o istorie, ci o cronică, știe că nu e un critic și se limitează la relatarea judecăților celor competenți. De aceea este interesant să știm cum au reacționat artiștii florentini cînd în orașul lor a sosit un tablou de Rembrandt ; nu-și explicau, bineînțeles, faima pe care o cîștigase în Olanda, găsindu-l „foarte extravagant, avînd o manieră mai curînd fără contururi sau circumscrieri de linii interioare sau exterioare, fiind alcătuită în întregime din tușe amestecate sau combinate cu multe tente întunecate, într-un fel care-i e propriu, dar fără să fie de un negru profund". Au înțeles, cu alte cuvinte, că umbra la Rembrandt, spre deosebire de cea a caravaggiștilor, e luminoasă, dar au văzut că-i lipsesc contururile, chiar într-un grad mai mare decît la cei mai îndrăzneți luminiști italieni, și lipsa contururilor i-a dezorientat. Este interesant însă că la Florența gravurile lui Rembrandt erau mult mai apreciate decît picturile sale, fiindcă în ceea ce privește arta gravurii tradiția locală era mai puțin riguroasă decît în pictură, și se văzuseră chiar și stampe vădind un caracter pur pictural.

Fiind lipsit de rigiditate teoretică, Baldinucci izbutește să prețuiască pînă și un artist ca Bernini, în fața operei căruia un Bellori strîmba din nas. Baldinucci înțelege că Bernini a știut să dea unitate picturii, sculpturii și arhitecturii, arătînd că sinteza stilistică a

acestuia consta în libertatea tușei, care e un adevărat miracol. „Efectul acestei libertăți a fost faptul că a excelat în acel soi de desen pe care noi îl numim caricatură, sau desen în tușe șarjate, deformînd în glumă, însă în rău, trăsăturile cuiva, fără să le răpească asemănarea.“ Pasaj din care aflăm originea artistică a genului caricaturii, pe cînd nu avea încă o menire practică, morală și politică, ci era efectul spontan al libertății penelului.

Doi scriitori, Scannelli (*Microcosmo della pittura*, 1657) și Scaramuccia (*Le finezze dei pennelli italiani*, 1674), demonstrează transformarea survenită în felul în care era conceput un tratat. Nu mai au intenția de a dicta legi, ci de a-și expune experiența istorică în ceea ce privește pictura : în loc de tratate este vorba așadar mai mult de o seamă de dezbateri istorice asupra picturii, în legătură cu unul sau altul dintre artiști. Scannelli vorbește în special în numele lui Correggio, Scaramuccia în numele lui Rafael, și au, amîndoi, o oarecare conștiință a personalității artistului. Scannelli i se opune lui Paolo Pino din pricina programului acestuia de a îmbina desenul lui Michelangelo cu coloritul lui Tițian, afirmînd că Tițian nu avea nicidecum nevoie de desenul altcuiva pentru a atinge perfecțiunea. Iar dacă din mîna marilor pictori au ieșit uneori și opere nereușite, cauza trebuie căutată în slăbiciunile naturii umane ; dar asta nu dăunează cu nimic desăvîrșirii celorlalte opere ale lor. Chiar și Scaramuccia protestează împotriva comparațiilor care ar urmări să micșoreze meritul marilor artiști. Dacă Rafael nu a făcut racursiuri îndrăznețe ca Tițian asta se datorește faptului că nu a găsit potrivit să le introducă în compozițiile sale și nu faptului că nu știa să le deseneze. E adevărat însă că Scaramuccia alterează acest adevăr critic prin enunțarea principiului potrivit căruia pentru a evita erorile de judecată trebuie să vorbești de bine toți artiștii, ceea ce anulează critica reducînd-o la indiferență.

Poussin și invenţiunea.
Academia franceză de pictură.
Félibien.

Nicolas Poussin (1594—1665) a început să scrie un tratat de artă, din care Bellori a păstrat un fragment : deoarece pictura, prin intermediul datelor furnizate de natură, face parte dintre lucrurile spirituale, practica imitativă a pictorului are valoare numai dacă e controlată de o doctrină raţională. Subiectul picturii este acţiunea umană, şi numai în mod secundar cea a animalelor şi a altor lucruri din natură ; iar prin acţiune Poussin înţelege mimica, în care coincid prezentarea şi reprezentarea imaginii. Şi pentru ca pictorul să poată face uz de *maniera magnifică* trebuie să trateze un subiect măreţ, o acţiune eroică de pildă, pe care s-o reprezinte fără minuţiozităţi, înlăturînd orice element josnic, ţinînd seama de conceptul esenţei, printr-o compoziţie naturală, şi cu un stil, *manieră* sau *gust* cu adevărat personale. Forma se reduce la expresie, la veselie sau la groază, de pildă ; culoarea nu e decît o ademenire pentru a convinge ochii. Poussin şi-a format ideile şi stilul la Roma, a privit în mod special tablourile lui Domenichino şi ale lui Rafael, statuile antice, un pic pe Tiţian, pe care l-a înţeles mai puţin decît pe alţii, dar în notele sale se şi observă o detaşare de italieni, chiar şi de cei clasicizanţi, o mai mare rigiditate şi o mai riguroasă severitate de principii. Există o corespondenţă între acea severitate de principii şi compoziţia geometrică a spaţiului ; ambele indică efectul climatului spiritual al lui Descartes.

Academiei întemeiate la Paris în 1648 i se adaugă, în 1665, Academia Franţei de la Roma, în scopul de a oferi artiştilor francezi posibilitatea de *là se former le goût et la manière*. Exemplul care trebuia urmat era Poussin, artiştii trebuiau să devină romani cu orice preţ, chiar şi cei mai clasicizanţi dintre clasicizanţii romani. Fréart de Chambray (1662) scrie un tratat împo-

triva picturii libertine, adică a celei cu un colorit plăcut, dar lipsită de geometrie, de perspectivă, de anatomie. Libertin echivala pe vremea aceea cu eretic materialist. Chantelou îi spune lui Bernini, venit în vizită la Paris, că practică o arhitectură libertină. Iar Bernini găsește că maniera artiștilor francezi e tristă și meschină, și că trebuie să li se insufle simțul grandorii. Este tocmai ideea pe care o exprimă Poussin prin *maniera magnifică,* și care peste puțin se va numi *le grand goût.*

Chiar și acea denumire care cuprinde în sfera ei pictura, sculptura și arhitectura se schimbă. Vasari le numise arte ale desenului, socotind că unitatea lor constă în desen. O asemenea denumire mai reflecta însă ceva din concepția artei ca imitație a naturii. Conceptul de frumos era mai potrivit pentru a face distincția între artele principale și celelalte (arte mecanice) și chiar și Vasari vorbește de „artele foarte frumoase", Scamozzi de „artele frumoase", iar Baldinucci, conciliant, vorbește de „artele frumoase în care se întrebuințează desenul". Dar numai în sînul Academiei franceze de pictură se răspîndește și se generalizează termenul de *Beaux-Arts,* care a și rămas apoi ca atare.

Programul artistic al Academiei este trasat de Félibien (1619—1695) — de conivență cu Le Brun, care a fost, pentru cîtva timp, dictatorul acestei instituții — în lucrarea *Entretiens sur les plus excellents peintres anciens et modernes* (1666), în care discuțiile de principii sînt îmbinate cu viața artiștilor. Artiștii trebuie să corecteze natura prin studierea statuilor antice și să se aplece asupra compoziției pentru a atinge frumusețea ideală. Numai compoziția e de esență spirituală întrucît ia naștere în imaginație și precede execuția. Desenul și culoarea aparțin practicii și sînt părțile mai puțin nobile ale picturii. Desenul trebuie să aibă preponderență asupra culorii. Desenul este esențial pentru reprezentarea scenelor istorice, mitologice, cît și pentru redarea expresiei. Culoarea însă nu, și nici nu poate fi regle-

mentată în mod ştiinţific. Deoarece un tablou este imaginea unor acţiuni, expresia e esenţială, e sufletul picturii. Cu oarecare rezerve, Félibien admite studiul de fizionomie al lui Le Brun, adică un album de gravuri ce reprezentau caracteristicile urii, ale fricii etc., care trebuia să-i ferească pe elevi de plictiseala de a consulta natura. În orice caz, spre a putea reda ceea ce se cheamă expresie, artistul trebuie să spiritualizeze tot ce imită din natură : în reproducerile efectuate în ceară nu există asemănare, fiindcă asemănarea artistică e conferită de redarea sufletului. De unde distincţia dintre frumuseţe şi graţie, frumuseţea fiind legată de proporţie sau armonie fizică, în vreme ce graţia priveşte stările sufleteşti. Nici frumuseţea nu depinde de reguli, ci de raţiunea care o poate realiza, fie chiar şi împotriva regulilor. În cazul de faţă, ideea de raţiune e foarte apropiată de ideea de „geniu“, e un compromis între credinţa cea nouă în raţiune, pe care o inspira Descartes, şi credinţa în „ingeniu“, moştenită din Renaştere şi prevestind iluminismul secolului al XVIII-lea. Félibien recunoaşte puterea imaginaţiei şi necesitatea de a te lăsa în voia „geniului“, dar, după ce geniul a fixat compoziţia, trebuie să corectezi desenele după exemple (clasice). Nobleţea subiectului îl preocupă în mod deosebit, fie din raţiuni de ordin moral, fie din raţiuni de ordin social. De unde respectul ierarhiei : deoarece chipul omului este opera cea mai desăvîrşită a lui Dumnezeu, cine pictează oameni e cel mai de seamă dintre pictori ; urmează cel ce redă mai curînd animale vii decît lucruri moarte şi fără mişcare, apoi cel ce pictează peisaje şi apoi flori şi fructe.

Principiile de felul celor ce aparţineau lui Félibien erau mult prea rigide pentru a putea fi aplicate, şi de aceea era necesară o anumită îngăduinţă, faţă de Rubens, de pildă, cu toate că acesta păcătuise împotriva a ceea ce se numea *la bienséance*, ca şi faţă de Rembrandt, în legătură cu care admite diferenţa gusturilor ; în schimb nu-l poate suporta pe Velázquez. Cît despre

Rafael, consideră că *Schimbarea la față* e capodopera sa, cu toată remarcabila rezervă a lui Vasari. În rezumat, cartea lui Félibien este o compilație de judecăți de valoare și de informații, luate în special de la Poussin și de la scriitorii italieni, și juxtapuse aproape fără nici un spirit critic, interesante însă deoarece oglindesc ideile clasicizante ce se întîlniseră la Paris în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, în efectiva lor dezordine, cu toate pretențiile de rigoare rațională.

Boschini și ideea de formă picturală.

Dacă tratarea criticii din secolul al XVII-lea ar trebui să se limiteze la ceea ce am spus pînă acum, n-am avea prea multe motive de satisfacție. Căci s-ar mărgini la stabilirea unei măsuri care ar transcende arta, numită idee, și totodată la clasificarea manierelor folosite de artiști, iar criticul, dacă nu manifestă o totală indiferență față de ele face o alegere arbitrară. Relativa coincidență dintre principiul ideii și arta lui Poussin n-a avut nici o consecință, cu toată silința depusă de Academia franceză de pictură ; fiindcă, așa cum am mai spus, pictorului filozof Poussin i-a urmat rectorul Le Brun. Indiferența față de gust se generalizează și ea, cu toată aparenta rigiditate a principiilor. Nu mai rămînea altceva decît să se treacă la alegerea uneia dintre feluritele maniere, o alegere subiectivă, nu însă și arbitrară. Trebuia, cu alte cuvinte, ca judecata de valoare să coincidă cu o artă efectivă, ca maniera asupra căreia a căzut alegerea să nu fie abstractă, ci concretă, nu o schemă, ci un gust, nu un joc al inteligenței raționaliste, ci experiența unei vieți artistice autentice.

Venețianul Marco Boschini (1613—1678), care a scris *Carta del navegar pitoresco* (1660) și *Ricche minere della pittura veneziana* (1674) răspunde tuturor acestor exi-

gențe. E mult mai puțin cult decît Bellori, ba chiar și mai puțin inteligent, dar e mai sensibil la pictură. Cel ce formulează o teorie potrivit căreia orice cunoștință derivă din simțuri se numește senzualist ; Marco Boschini nu e senzualist, deoarece nu pune bazele nici unei teorii, ci acceptă teoria curentă în forma ei cea mai accesibilă. Dar judecățile lui nu depind de ideile primite dinafară, ci de modul în care simte el pictura, care e un mod fericit ; cu alte cuvinte, de experiența empirică a picturii. De aceea, Boschini acceptă ba chiar și anticipează, fără a-și da însă seama, acele reflecții asupra caracterului sensibil și imaginativ al artei care vor alcătui baza esteticii. În experiența lui se întîlnea ceea ce era mai promițător în gîndirea artistică cu tot ceea ce era mai viu în artă. Cînd se spune că Boschini a înlocuit forma ideală abstractă a lui Bellori cu un colorit abstract, s-ar părea că s-a căzut din lac în puț, dar el a susținut în mod efectiv, pe cale polemică, singura tendință în care se putea îmbina o teorie optimă și unica artă, în acel punct de convergență care este gustul istoricește determinat. Formula „gust baroc" dobîndește aici semnificația ei pozitivă, denotînd mai curînd prețuire decît dispreț. Iar dacă mă veți întreba de ce coloriștii puteau face pe vremea aceea artă, iar formaliștii nu, vă voi răspunde că nu știu de ce, dar că v-aș putea povesti istoria artei de la Michelangelo încoace, ca o demonstrație prin exemple.

Perfecțiunea unică a artei venețiene, reprezentată mai cu seamă de Tițian, Tintoretto și Paolo Veronese este, pentru Boschini, o axiomă. Rubens și Velázquez sînt pictori perfecți (aceasta e prima recunoaștere a artei lor) fiindcă stilul lor are unele contingențe cu pictura venețiană. Boschini nu-i poate renega pe manieriști și nici distinge, în pictura venețiană contemporană cu el, forțele vii de forțele moarte, dar își dă seama de decadența acesteia după Tintoretto și Veronese. Poziția lui e similară cu cea a lui Vasari, care-și luase drept model un artist autentic, pe Michelangelo, și nu cu a

lui Bellori, care-şi luase drept model un artist ratat, pe Annibale Carracci. Boschini dă însă dovadă de un simţ polemic mai ascuţit : nedrept cu artiştii străini de gustul veneţian, ca Rafael de pildă, găseşte în chiar sectarismul său o excepţională putere de convingere. Nici atît de lăudatele statui antice nu constituie o piedică atunci cînd e vorba de convingerile sale : acestea sînt moarte şi pictura veneţiană e vie ; şi-şi justifică afirmaţiile prin succesul internaţional al picturii veneţiene. Ca şi Vasari, Boschini are şi el ambiţia de a trece drept cunoscător, putînd deosebi ce e bun de ce nu e bun în pictură, determinînd astfel caracterul artiştilor, maniera în care lucrează. Pentru a afla ce e bun şi ce nu e bun, trebuie, potrivit părerilor lui Boschini, să ştii să pictezi, să ajungi aşadar la cunoaştere prin intermediul practicii, deşi nu neagă nici faptul că poţi ajunge la cunoaştere şi fără practică în cazul cînd eşti dotat cu un *buon ingegno*. Nu-l preocupă, aşadar, problema modalităţii de a ajunge la cunoaştere, ci mai curînd ce anume se cuvine să cunoşti.

Din punct de vedere teoretic desenul este, după Boschini, baza picturii, dar în practică nu e un element principal ; ceea ce dă viaţă desenului e coloritul, fără colorit desenul e un trup fără suflet. Şi încheie : „pictorul formează fără formă, ba chiar cu formă diformă adevărata formă aparentă, realizînd astfel arta picturală". Întrucît aceasta este poate cea mai bună definiţie care s-a dat vreodată formei picturale, se cuvine să ne oprim asupra ei şi s-o explicăm prin alte cuvinte. Forma picturală nu este totuna cu forma plastică, ci e, dimpotrivă, o deformare a acesteia, în scopul de a găsi o nouă formă, care să fie numai aparenţa lucrurilor, în care aparenţă constă arta picturală. E un program pe care, dacă l-ar fi cunoscut, Manet sau Renoir l-ar fi putut accepta. Iar dacă ne gîndim că lucrurile acestea au fost scrise cam în acelaşi timp în care Bellori îşi formula teoria formei clasiciste, putem surprinde antinomia dintre plastic şi pictural în modul cel mai limpede cu putinţă. Cît despre colorit,

iată-i „particularităţile" : „Uneori se obţine prin pastă, şi este bază, adică foloseşte la eboşă ; altă dată prin pete de culoare, şi este manieră, adică serveşte la eliberarea pictorului de obiectivitatea naturală ; prin îmbinarea culorilor, care înseamnă gingăşie de nuanţare ; prin tuşe întunecate, care serveşte la distingerea părţilor, adică pentru a da relief ; prin concentrarea sau atenuarea tentelor, care înseamnă a rotunji, a da volum ; prin tuşe degajate, care înseamnă îndrăzneala culorii, este adică arta tuşei ; prin suprapuneri, iar acestea sînt retuşurile pentru a da mai multă unitate, pentru a realiza armonia cromatică." Nimeni, desigur, în secolul său nu a dat conceptului de culoare picturală atîta varietate de aspecte. În ceea ce priveşte invenţia însă, Boschini nu spune nimic nou.

Cu ajutorul schemelor de mai sus Boschini vrea să scrie vieţile pictorilor săi preferaţi, dar nu ca veneţianul Ridolfi, care a publicat în 1648 *Le Meraviglie della pittura veneziana.* Boschini nu vrea să se ocupe nici de minuni şi nici de culmi ale „ingeniului" ; el vrea să facă doar o expunere a *proceselor picturale.* Şi adevărul e că nu vorbeşte niciodată de subiectele tratate, fără să nu facă asupra lor unele aprecieri de ordin plastic. Nici chiar Bellori nu se pricepuse să urmărească atît de riguros firul conducător al unei istorii critice a artei ; Boschini însă ştie s-o facă, nu pentru că ar da dovadă de o inteligenţă mai pătrunzătoare, ci pentru că este mai atent la fenomenul artistic.

Iată descrierea manierei în care-şi finisează Tiţian tablourile :

> Adaosul ultimelor retuşuri consta în a uni din cînd în cînd, frecînd cu degetele, limita petelor luminoase, apropiindu-se de demitente şi unind o tentă cu altă tentă ; înaltădată tot printr-o trăsătură cu degetele punea o tuşă întunecată în cîte un colţ, pentru a-l accentua, sau cîte o urmă de roşu aprins, ca o picătură de sînge, care dădea vigoare vreunui sentiment superficial, şi astfel îşi ducea la desăvîrşire expresivele sale figuri.

La Bassano remarcă arbitrarul luminilor, părăsirea, cu alte cuvinte, a luminii universale pe care o recomanda Leonardo, și, ca atare, impresia unui haos de culori confuze, neglijată fiind orice strădanie și grijă de finisaj. Și deoarece înțelege valoarea acelui mod de a colora, îl interpretează drept poezie, fără să-l tulbure genul. Boschini nu face o ierarhie a genurilor, așa cum cerea Academia franceză de pictură. Bassano pictează cîini și alte animale „deoarece și-a folosit geniul în a reprezenta *la pura humiltà*". Cine cunoaște polemicile asupra genurilor, care se întîlnesc chiar și în secolul al XIX-lea, nu poate să nu sesizeze geniala motivare a lui Boschini. Tintoretto i se pare ca un „fulger, un tunet, ba chiar o săgeată care a lovit culmile cele mai înalte ale mărețului edificiu pictural". Veronese este „Vistiernicul picturii, întrucît pictura i-a dăruit toate nestematele neprețuitului său tezaur". În sfîrșit, mișcarea e dedusă mai curînd din stil decît din acțiune: „vezi cum umblă arhitectura". Metafore, așadar, evident în stil baroc: au însă și un conținut critic, și sînt de un real folos în determinarea stilurilor.

De Piles; dreptul geniului, relativitatea legilor, valoarea culorii, revolta împotriva genurilor.

Doctrina clasicistă de origine *poussiniană* domnea, atotputernică, la Academia franceză de pictură, cînd vin s-o zdruncine două curente polemice. Primul curent își avea originea în apologia pe care i-o făcuse lui Rubens, în 1676, Roger de Piles (cel mai de seamă reprezentant al așa-numiților *amateurs*, independenți de artiștii oficiali) care a determinat ridicarea *poussiniștilor* în numele desenului, al pictorilor antici și a ceea ce se chema *le grand goût*, împotriva discipolilor lui Rubens care le opuneau culoarea, pictorii moderni și ade-

vărul. Al doilea curent polemic își avea originea într-un principiu emis încă din 1620 de italianul Tassoni, după părerea căruia artele se perfecționează prin asiduitatea eforturilor și a studiului, pe cînd începuturile lor sînt grosolane și imperfecte. Între 1688 și 1697 Perrault își scrie lucrarea *Parallèles des anciens et des modernes*, susținînd nu numai superioritatea pictorilor italieni din secolul al XVI-lea asupra artiștilor din antichitate, dar și cea a picturii contemporane lui asupra celei din secolul al XVI-lea. Polemica ia proporții căpătînd un deosebit impuls în literatură, prin Boileau și Fontenelle. Avea însă un punct de pornire greșit, deoarece se întemeia pe progresul tehnic ; din aceste păreri contradictorii au decurs totuși două rezultate folositoare : eliberarea pentru cîtva timp de superstiția artei antice și, în același timp, îndemnul de a reflecta asupra diferenței dintre știința capabilă de progres și valorile artistice care, cum spusese Ronsard, vin *par boufées et comme éclairs de feu*. Cu acest prilej Deimier afirmă chiar că poetul „trebuie să fie în poemele sale întocmai ca natura în zămislirea florilor sale", ceea ce era un mod neclasicist de a considera arta clasică.

Roger de Piles (1635—1709) este autorul a numeroase lucrări despre pictură, dintre care cea mai cunoscută poartă numele de *Abrégé de la vie des peintres* (1699). Dacă-i cercetăm teoria, nu ne dăm seama că avem de a face cu o revoluție dusă pînă la capăt. Dimpotrivă, toate ideile clasiciste codificate de Félibien se regăsesc și la De Piles. Dar, alături de acestea, se ivesc altele, foarte diferite. Fără *geniu*, care e o lumină a spiritului, un dar special căpătat la naștere, nu se poate face artă, cu toate regulile și exemplele maeștrilor. Licențele artistice sînt în aparență împotriva legilor, dar de fapt ele devin legi noi atunci cînd sînt înțelese cum trebuie. Numai marile genii sînt deasupra regulilor. Un om de spirit, chiar dacă nu cunoaște principiile artei, poate judeca un tablou ; nu-și poate justifica însă întotdeauna sentimentele. Există un gust al spiritului,

așa cum există unul al trupului, și e natural și spontan. Datorită culturii artistice gustul se poate perfecționa, dar și corupe. Prin repetarea unor judecăți de valoare, gustul acesta devine obișnuință, iar obișnuința se poate transforma în idee, în principiu critic. De mare importanță, în critică, este lipsa ideilor preconcepute, și dacă e oportun să-i asculți pe cei mai cultivați pictori și pe cei mai abili cunoscători, nu trebuie să-i consideri ca pe niște oracole, ci ca pe niște oameni care pot să se și înșele, și ale căror păreri trebuie să le îmbrățișezi numai după ce le-ai verificat singur. Maximele asupra picturii nu trebuie să se bazeze nici pe autoritatea vreunui scriitor și nici pe exemplul vreunui pictor, ci numai pe puterea de judecată. Se pare că De Piles ar fi avut ambiția să devină un Descartes al criticii de artă, dar inteligența nu l-a ajutat pînă într-atîta, deoarece continuă să accepte o bună parte din ideile tradiționale necontrolabile. A fost obligat de aceea să se limiteze a pregăti gustul care i-a ușurat lui Watteau propria-i artă, ca și noua orientare a picturii franceze din secolul al XVIII-lea ; ceea ce a fost, de altfel, un rezultat de-a dreptul miraculos, și destul de rar pentru un critic.

Cu privire la elementele artei, tratarea coloritului este singura noutate, relativ la tradiția franceză, adusă de De Piles. Se inspiră însă din Boschini pînă și în ceea ce privește cuvintele. Adaugă însă că, dacă desenul precede culoarea în pictură, asta nu înseamnă că e mai important, ci este materia care trebuie să-și capete desăvîrșirea, forma ei esențială, prin culoare. *Valorile* culorilor (tonurile) nu reproduc tentele lucrurilor, dar fac în așa fel încît dau impresia că le și au. Și citează acel motto aparținînd lui Rembrandt — că el nu e vopsitor, ci pictor. Celor care se ocupă de invenție, considerînd-o drept un pur efect al imaginației, le opune constatarea că pictorii cei mai buni îi consideră pe Giorgione, Tițian și Veronese drept cele mai perfecte modele. Rubens este, pentru De Piles, ceea ce fusese Michelangelo pentru Vasari, iar Rafael și Annibale

B. Institutul Pedagogic de 3 ani - Iaşi -

Carracci pentru Bellori, adică un trimis al cerului. Îl asociază cu pictura veneţiană, găsind că are mai multă uşurinţă decît Tiţian, mai multă puritate şi mai multă ştiinţă decît Veronese, mai multă măreţie, calm şi moderaţie decît Tintoretto.

Şi-a cumpărat un portret de Rembrandt pe care îl admiră, dar nu îndrăzneşte să treacă sub tăcere rezervele pe care le făceau toţi contemporanii asupra artei acestuia. Înţelege totuşi că Rembrandt e un maestru al culorii, că tuşele sale exprimă carnea şi viaţa, că portretele sale au o forţă, o suavitate şi o sinceritate surprinzătoare ; şi notează, nu fără oarecare maliţiozitate, că Rembrandt obişnuia să spună : „armuri vechi, veşminte vechi... acestea erau antichităţile sale".

De Piles respectă antichitatea, pe Rafael şi pe Poussin, dar nu în mod servil. „Antichitatea e admirabilă, dar cu condiţia de a fi tratată întocmai ca o carte pe care o traduci în altă limbă, în care ajungi să redai sensul şi spiritul, fără a urma cuvintele în mod servil." Poussin, fiindcă a ţinut prea mult seama de antichitate *a donné dans la pierre,* fiind oarecum lipsit de umanitate.

De Piles nu păstrează nici chiar prejudecata genurilor : dimpotrivă, îl apreciază pe Pieter Brueghel, şi face următoarea observaţie în legătură cu peisajul, observaţie genială şi care depăşeşte vremea sa : „Dacă pictura este un fel de act de creaţie, aceasta se vede mai bine în peisaje decît în alte tablouri". Peisagistul e obligat „să specifice gustul şi caracterul şi să confere lucrării sale cu atît mai mult spirit cu cît va fi mai puţin finisată... iar senzaţiilor neobişnuite sinceritatea şi naivitatea naturii".

Acestea, ca şi multe altele, sînt fericitele intuiţii ale lui De Piles, şi nu *la balance des peintres,* în care, din eronate noţiuni pedagogice, îşi imaginează că poate da fiecărui pictor cîte o notă pentru desen, pentru colorit, pentru compoziţie şi pentru expresie. Spiritul de echitate îl făcea, cu alte cuvinte, să piardă din vedere personalitatea artistului.

Scanned with OKEN Scanner

În secolul al XVII-lea, în afară de Italia și de Franța, există și alte țări în care se publică tratate de artă și vieți ale artiștilor : Spania, Țările de Jos, Germania. Dar scriitorii aceștia sînt lipsiți de idei critice originale, aplică artiștilor din țările respective ideile italienilor. Nici tratatele de arhitectură nu prezintă noutăți importante, cu excepția interesului pentru scenografie și a unei noi conștiințe față de proporțiile clasice, expusă în mod zgomotos de Claude Perrault (1676). Pictura, chiar și în secolul al XVII-lea, a fost principala inspiratoare a curentelor de critică.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL V

ILUMINISM ȘI NEOCLASICISM

Rococo și neoclasicism

ÎN SECOLUL al XVIII-lea arta a fost subiect de cercetări, de discuții, de teorii, care au dus la rezultate de o excepțională importanță. În secolul al XVIII-lea o nouă disciplină filozofică, filozofia artei, numită *estetică*, recunoaște pentru prima dată autonomia artei. Pentru prima dată *critica de artă* propriu-zisă și-a găsit o formă adecvată în dările de seamă asupra expozițiilor. Pentru prima dată *istoria artei* a fost concepută în mod cu totul independent de viețile artiștilor, dobîndind conștiința istoriei unei anumite activități spirituale. Ca să se poată obține asemenea rezultate a fost nevoie nu numai de continuarea și dezvoltarea spiritului științific al secolului precedent, imprimînd intelectului o nouă energie, dar și de trăirea idealurilor Renașterii italiene, mergînd pînă la însușirea aspirațiilor Greciei antice. Dar ținta spre care tindeau, în cea mai mare parte, mințile oamenilor, n-a fost arta : ci activitatea socială în Franța și și-a găsit împlinirea în Revoluția Franceză, sau activitatea filozofică în Germania și și-a găsit împlinirea în filozofia idealistă. De aceea, noua filozofie, critica și istoria artei își trag originea cea mai adîncă din probleme de filozofie, de critică, de istorie și nu din probleme de artă. Ca atare, nu se poate spune că enorma producție de lucrări despre artă din secolul al XVIII-lea ar fi avut un efect binefăcător asupra artei.

Cei mai de seamă pictori ai secolului al XVIII-lea au rămas credincioși gustului celor mai de seamă pictori ai secolului al XVII-lea, modificîndu-și-l totuși într-o oarecare măsură. În numele lui Rubens și al veneție-

nilor, Roger de Piles oferise gustului francez o nouă perspectivă. Şi s-a ivit numaidecît şi artistul care să anuleze tradiţia lui Poussin : Watteau. Iar lui Chardin şi lui Fragonard, cei doi mari artişti pe care i-a avut Franţa după Watteau în secolul al XVIII-lea, le-a fost dat să-şi dezvolte gustul în însăşi tradiţia pe care a instaurat-o acesta. Artiştii minori, în schimb, diferiţii Van Loo, au făcut un compromis între tradiţia academică a secolului al XVII-lea şi noile cerinţe ale gustului. Între timp la Veneţia, întoarcerea la tradiţia veneţiană a secolului al XVI-lea, profetizată de Boschini, ca şi influenţele picturii flamande şi olandeze, au constituit condiţiile de gust apte a favoriza ivirea a doi mari artişti, ca Tiepolo şi Guardi, de un nivel atît de înalt cum nu mai cunoscuse Italia după Caravaggio.

În afară de Veneţia, celelalte oraşe italiene continuă să se complacă în felurite compromisuri între tradiţia carraccescă şi influenţele veneţiene, flamande, olandeze şi spaniole. Germania, Flandra, Olanda nu mai aveau nimic de spus. Anglia, după cîteva secole de tăcere artistică, îşi făcu auzit din nou glasul prin Hogarth, Reynolds şi Gainsborough, cu alte cuvinte printr-un gust format în Flandra şi în Italia. Mişcarea picturală a secolului al XVIII-lea a fost însoţită de o mare înflorire a artei decorative, transformînd barocul în rococo, pierzînd în pasiune ceea ce cîştiga în fineţe, şi mergînd pînă acolo încît să descopere unele noi ritmuri arhitectonice. Sculptura între timp se supune mişcării picturale predominante, pînă izbuteşte să obţină, cu Houdon, valori necunoscute pînă atunci. În concluzie, rococoul a fost un corectiv al barocului şi, împreună cu acesta, o afirmare a libertăţii imaginaţiei, care îşi valorifica drepturile chiar şi faţă de clasicism.

Către jumătatea secolului al XVIII-lea însă, se conturează o reacţie împotriva picturalului şi a rococoului. O reacţie de ordin moral şi intelectual. De ordin moral, deoarece rococoul era mult prea legat de clasele aristocratice şi de acea viaţă artificială căreia Revoluţia Franceză avea să-i pună peste puţină vreme capăt. De

aceea pe artişti începe să-i preocupe, ca pe Greuze, exprimările sentimentale cu pretenţii pedagogice. Reacţia a fost şi de ordin intelectual, deoarece noile săpături de la Herculanum şi Pompei, şi, în genere, un foarte mare interes pentru arta greco-romană, îi fac pe oameni să înţeleagă seriozitatea şi măreţia capodoperelor antichităţii. Şi întrucît oamenii secolului al XVIII-lea nu se simţeau în stare să creeze ca cei din antichitate, se mulţumeau să propage „ideile", pe care le atribuiau anticilor, într-o formă pe care o luaseră de la antici şi din Renaştere. A apărut atunci tipul pictorului filozof, întruchipat de Mengs.

Tocmai pentru că mişcarea aceasta a fost considerată mai curînd o reacţie „filozofică" decît una artistică, şi a fost călăuzită de principii precumpănitoare asupra modurilor de a simţi, ea a creat o ruptură atît de mare faţă de tradiţie, cum greu se mai poate întîlni în restul istoriei artei. Cei doi reprezentanţi tipici ai acestei reacţii sînt, după Mengs, pictorul francez David, şi sculptorul italian Canova. Şi, să nu uităm, Mengs moare abia cu nouă ani mai tîrziu decît Tiepolo, Fragonard are timp să asiste la triumful absolut al lui David, Guardi e primit la Academia din Veneţia după Canova. Cu alte cuvinte, generaţiile rococoului şi cele ale neoclasicismului se întîlnesc într-un oarecare punct : dar cele două gusturi se opun în mod definitiv. Dezgustul faţă de propria lor epocă, credinţa în arta greco-romană, le insuflă artiştilor o detaşare de viaţa contemporană care le-a fost oarecum fatală.

Dar sfîrşitul secolului al XVIII-lea nu a cunoscut numai o artă neoclasică. Chiar fără a ţine seama de potenţialul romantic aflat în arta engleză de la sfîrşitul secolului, trebuie să-l pomenim aici şi pe Goya, care, prin simplul imbold al geniului, a izbutit să ia parte activă la viaţa politică şi morală a timpului său, contribuind nu numai la constituirea gustului romantic, dar anticipînd chiar, în mod admirabil, realismul de la mijlocul secolului al XIX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Estetica sentimentului : Dubos, Diderot.
Gustul și imaginația : Gérard.
Pitorescul, Shaftesbury și neoclasicismul.

Trei gînditori pun, încă de la începutul secolului al XVIII-lea, problema artei — în mod complet diferit unul de altul, reprezentînd, fiecare, unul din aspectele tipice ale gustului întregului secol : Dubos, pe care îl mulțumește pictura din timpul său și rococoul ; Shaftesbury, care preconizează gustul neoclasic ; Vico, care preconizează gustul romantic.

Iluminismul, bazat pe experiența umană, opusă principiilor transcendente, ideilor înnăscute, condamnării senzațiilor și imaginației nu se poate înțelege fără a ne întoarce la Locke, care reconsiderase de curînd senzațiile și admisese reflecția, dar numai ca reflecție asupra senzațiilor. În gîndirea lui Locke își avea originea nu o estetică, ci o știință empirică. Celor care se interesau de artă le revenea sarcina de a se convinge că arta este domeniul sentimentului ; așa că nu legile intelectualiste, ci sensibilitatea, imaginația, gustul pot judeca arta.

Dubos (1670—1742), care îl cunoscuse personal pe Locke, se vădește de o claritate deosebită în lucrarea sa *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) :

> Primul scop al picturii e acela de a ne emoționa. O lucrare care emoționează în mod deosebit trebuie să fie excelentă. Din același motiv lucrarea care nu emoționează și nu captivează nu are nici o valoare ; și dacă critica nu găsește nici un fel de greșeală împotriva regulilor, asta înseamnă că o lucrare poate fi proastă fără să fi greșit împotriva regulilor, după cum o lucrare plină de greșeli împotriva regulilor poate fi excelentă.
>
> Așadar sentimentul indică mult mai precis dacă lucrarea emoționează, decît toate disertațiile alcătuite de critici.

Metoda discuţiei şi a analizei de care se slujesc aceşti domni este bună, ce-i drept, atunci cînd e vorba să găsim cauzele care fac ca o lucrare să placă sau să nu placă ; dar metoda aceasta n-o echivalează pe cea a sentimentului atunci cînd e vorba să se dea un răspuns acestei întrebări.

Nu mai există nici o îndoială că un asemenea mod de a concepe critica de artă nu numai că reprezintă un progres faţă de cel folosit în epocile precedente, dar conţine chiar un adevăr absolut şi etern, pe care estetica de mai tîrziu îl va formula mult mai bine, fără a-i modifica principiul esenţial.

Chiar şi Diderot (1713—1784) aparţine fanaticilor sentimentului, ba chiar al acelor sentimente pe care el însuşi le numeşte : *passions.* Lucrarea sa *Pensées philosophiques* (1746) începe cu un imn închinat pasiunilor : „Numai pasiunile, marile pasiuni, pot ridica sufletul către ceea ce e mare. Fără ele sublimul nu există nici în moravuri, nici în lucrările noastre ; artele frumoase se reîntorc în copilărie, iar virtutea devine minuţiozitate.“ De unde se deduce că faptul de a considera arta drept sentiment făcea parte dintr-o nouă concepţie despre realitate, bazată pe pasiuni, cărora li se atribuia o valoare esenţială. Iar şi mai tîrziu, în *Essai sur la peinture* (1765), în faţa obiecţiei că fără o regulă fixă şi eternă gustul devine o chestiune de capriciu, Diderot răspunde, nu cu un argument, ci dînd, ca de obicei, din umeri : *„Apage Sophista !* Nu-mi vei convinge niciodată inima că greşeşte atunci cînd se înfioară ; şi nici sufletul că greşeşte atunci cînd se simte mişcat“.

Nimicit astfel absolutismul raţiunii, şi negată valoarea regulilor, singura modalitate care mai rămînea atunci pentru a-ţi putea face o idee despre artă era aceea a psihologiei empirice. De aceea s-a şi discutat atît de mult în timpul secolului al XVIII-lea despre gust, despre geniu, despre plăcere sau sentiment artistic, despre imaginaţie, despre pitoresc. Cele mai bune eseuri ale genului sînt cele englezeşti, cum e şi firesc,

avînd în vedere că cei mai buni *essayists* empirici au fost englezii. *L'essai sur le goût* (1756) datorat scoţianului Alexandre Gérard, este poate cel mai clar şi mai complet :

> Operaţiunile imaginaţiei sînt principiile de unde iau naştere sentimentele de gust. Din faptul că sentimentele acestea iau naştere din imaginaţie nu rezultă că ar fi fantastice, imaginare sau ideale. Ele sînt universal produse prin forţa imaginaţiei, care este de o mare importanţă, avînd în vedere că ea influenţează operaţiunile sufletului.
>
> Operaţiunile care depind de imaginaţie pot fi îndeajuns de puternice pentru a forma gustul, dar şi lipsite, în acelaşi timp, de intensitatea şi de extinderea care se cer pentru a forma geniul.

Aşadar imaginaţia, o activitate care influenţează sufletul, creează gustul şi, într-un grad superior, chiar şi geniul. Afirmaţie care exclude nu numai greutatea de a considera sentimentul pasiv drept activitate creatoare a artistului, dar, mai mult chiar, pune la baza artei şi a criticii de artă activitatea imaginaţiei. Şi este vorba de o imaginaţie care e forma universală distinctă de conţinuturile fanteziste. „Geniul are o influenţă covîrşitoare asupra gustului ; geniul îi dă omului posibilitatea de a sesiza, ca un fel de contagiune, spiritul unui autor, de a-i judeca opera cu aceeaşi dispoziţie cu care a compus-o acesta." Un minunat mod de a releva necesitatea retrăirii unei opere de artă pentru a o putea judeca. „Un critic nu trebuie să aibă numai sentiment, ci şi destul discernămînt pentru a desluşi ceea ce simte, şi pentru a-i face şi pe ceilalţi să simtă la fel." Iată că s-a găsit în sfîrşit funcţia raţiunii : aceea de a desluşi, aceea de a expune sentimentele criticului. Comparaţi ideile acestea cu cele emise de Boileau cu mai mult de o jumătate de secol înainte, şi veţi observa că între timp a luat naştere critica de artă în sensul ei modern. Între timp s-a produs criza în conştiinţa europeană, întoarce-

rea către subiectivism, revoluția numiților *amateurs*. Tradiția clasicistă n-a murit încă, dar nu mai este la fel de riguroasă, se arată respectuoasă față de natură, este indulgentă cînd e vorba de capriciile rococoului, iar în Anglia nu se opune nici măcar vechiului și frumosului stil gotic. Cu o tradiție atît de generoasă, nu mai e cu putință impunerea regulilor, și unica estetică posibilă este psihologia artiștilor și a operelor de artă.

Gustul sentimentului și al imaginației este legat de gustul pitorescului. În 1756 Burke făcuse distincția dintre Frumos, plăcut, atrăgător, gingaș, drăguț, Sublimul fiind legat cu sentimentele de frică, de infinit, de greutate, de durere. Acestor două așa-numite categorii ale frumosului, Price le adaugă în 1794 Pitorescul, ale cărui caracteristici constau în asprime, neregularitate, în continua varietate de forme, de culori, de lumină, de sunete. Era vorba de a proiecta în natură acea valoare *picturală* pe care o dobîndise pictura de pe vremea cînd renunțase să se mai ia la întrecere cu sculptura pentru obținerea valorilor plastice.

Scriitorii citați pînă aici, și mulți alții împreună cu ei, ar fi rămas foarte mirați să audă că arta timpului lor nu era izvorul originar al oricărui concept despre artă. Anticii puteau fi admirați : dar cine, dacă nu pictorii și sculptorii contemporani, puteau păstra vie tradiția antichității ?

Dar încă de la începutul secolului, un alt englez, anume Shaftesbury (1671—1713), atribuise artei o funcție destul de îndepărtată de gustul secolului. El concepea natura ca pe un organism unic străbătut de spirit, iar pe Dumnezeu drept geniul suprem care înfăptuiește armonia universului. Iar armonia aceasta este o formă în care se întîlnesc valorile morale și cele estetice. Artistul este „un alt creator, un Prometeu, venind imediat după Zeus", care trebuie să dezvăluie principiul spiritual al naturii umane, natura intimă a omului. Shaftesbury se înrudește cu Plotin ; concepția lui reli-

gioasă despre lume nu are nici o legătură cu creștinismul, e un fel de panteism, care simte prezența lui Dumnezeu în natură, prezență ce se manifestă prin frumusețe.

Gîndiți-vă acum la unele valori artistice absolute din secolul al XVIII-lea, la un tablou de Watteau sau la unul de Guardi : cum putea oare să se oglindească în ele concepția artistică pe care o susținea Shaftesbury ? Și de fapt ce operă de artă, indiferent de epocă, poate înfrunta asemenea măsură ? Am văzut că nici măcar arta antică nu se putea acorda cu idei de felul acesta, care se întîlneau numai în mintea unor poeți-filozofi ca Platon sau Plotin. Shaftesbury nu și-a dat seama de lucrul acesta, și-a făcut iluzia că a găsit în arta greacă, pe care de altfel nu putea s-o cunoască, în mitul artei grecești așadar, ceea ce nu găsea în arta modernă ; și complicîndu-și judecata estetică cu indignarea moralistului, condamnă ceea ce nu se conforma idealului artei grecești. Pune în rîndul celor condamnați arhitectura gotică, pictura olandeză, farsa italienească, muzica indiană ; iar printre aleși proporțiile antice, ordinele ionice și corintice, modelele grecești de orice fel. Era programul neoclasicismului complet statornicit înainte de 1713.

Influența lui Shaftesbury a fost deosebit de puternică, atît asupra lui Winckelmann, întemeietorul neoclasicismului, și asupra lui Lessing, precum și asupra lui Goethe și Herder, deci asupra idealismului german. În același timp însă, dragostea lui pentru natură și pentru frumusețea ei, felul în care îl percepea pe Dumnezeu și spiritul naturii, au netezit calea romantismului. Numai că romanticii, care subapreciau și ei arta epocii lor, rîvneau să redevină primitivi, luîndu-și drept modele pe barbari și pe artiștii evului mediu. Sub aspectul acesta nu Shaftesbury, ci Vico e precursorul lor, dar despre acesta vom vorbi în capitolul ce urmează.

Noua formă a criticii de artă şi a istoriei artei.

Înainte de secolul al XVIII-lea critica de artă n-a avut ocazia să se manifeste decît în tratatele de artă şi în vieţile artiştilor. Secolul al XVIII-lea însă a oferit, prin expoziţiile de artă — mai ales în Franţa — un prilej favorabil pentru dările de seamă critice ; altfel spus, critica de artă şi-a găsit forma sa firească. Nu mai era vorba să se strecoare ici şi colo cîte o apreciere, printre informaţiile referitoare la artişti şi normele artistice, ci trebuia să se scrie numai pentru ca autorul să-şi poată expune părerile asupra unui grup de opere şi de artişti. Şi deoarece artiştii respectivi erau contemporanii criticului, se impunea ca acesta să se ridice de la impresia directă produsă de operă pînă la principii, să se verifice adevărul acestor principii prin opera de artă analizată, să se încadreze opera de artă în ansamblul personalităţii artistului, iar personalitatea în varietatea gusturilor contemporane ; se impunea, cu alte cuvinte, găsirea unui raport între sinteza operei de artă şi toate elementele care o constituie. Critica de artă realizată chiar şi în grabă şi în mod superficial dobîndea un caracter de critică de actualitate. Lucru care nu ar fi fost posibil fără filozofia iluminismului şi fără proaspătul său interes pentru a găsi raţiunea faptelor în analiza faptelor înseşi.

Datorită caracterului său de actualitate, critica expoziţiilor nu a fost deosebit de apreciată, pînă ce Diderot nu a înnobilat-o cu pasiunea lui pentru adevăr şi pentru libertate.

Interesul pentru arta trecutului, şi nu numai pentru arta clasică, a fost, în tot secolul al XVIII-lea, la fel de mare ca şi acela pentru arta contemporană. Vieţile artiştilor, ghidurile oraşelor şi ale monumentelor, descrierile de călătorie, scrisorile despre artişti devin, pretutin-

deni, din ce în ce mai numeroase. Dintre toate acestea *Geschichte der Kunst des Altertums (Istoria artei la antici)* de Winckelmann (1717—1718) este considerată drept o capodoperă și a avut o foarte mare influență nu numai asupra întregii istorii a artei posterioară ei, dar și asupra esteticii idealiste.

În 1753 Lessing îl laudă pe Voltaire care, în *Essai sur les moeurs*, nu se ocupă numai de omul luat ca individ, ci de om în genere, fiindcă numai într-un caz ca acesta omul „vădește o anumită măreție și originea lui divină". Lucru pe care l-a făcut și Winckelmann ; nu s-a ocupat nici de opere de artă luate separat și nici de individualități artistice în scopul de a le caracteriza. Iată cum prezintă Winckelmann planul lucrării sale :

> Artele care sînt legate de desen își au originea, ca toate celelalte născociri omenești, în pura necesitate ; după aceea au năzuit spre frumos ; pe urmă au trecut la excesiv și șarjat. Acestea sînt cele trei perioade principale... Iată, pe scurt, ideea prezentei Istorii. În această carte vor fi descrise artele desenului, așa cum au fost la începuturile lor ; se va trece apoi la tratarea diferitelor materiale cu care au lucrat artiștii și pe urmă la influența climei asupra acestor artiști.

Am întîlnit pînă acum cîțiva scriitori care au vădit un interes mult mai direct pentru artă. În planul său, Winckelmann manifestă interes :

1 — pentru apariția, înflorirea și declinul frumosului, în ceea ce privește operele de artă ;

2 — pentru diferitele tehnici ;

3 — pentru miturile geografice.

Care este progresul în comparație cu „viețile artiștilor"? Renunțare la anecdotă, studiul operei de artă în sine și nu atît prin intermediul mărturiilor scrise, efortul de a înțelege limbajul operei de artă. Tentativa unei istorii genetice a artei nu înseamnă așadar un pro-

gres, ci o eroare, aşa cum vom vedea şi mai bine în capitolul XI. Eroare care-şi are originea fie în concepţia despre frumos derivată din Plotin şi în cea despre artă derivată din Shaftesbury, fie în concepţia despre istorie, proprie iluminismului, cu toate reziduurile lui teologice. Iar succesul, enorm şi imediat pe care l-a avut opera lui Winckelmann, a fost urmarea convingerii generale că autorul ei nu este numai un mare arheolog, ci şi un istoric filozof. Cu toate acestea, Winckelmann a respins în mod explicit concluziile filozofiei estetice. Fapt pe care Goethe îl comentează nu fără o uşoară ironie :

> Nici un savant nu a respins fără grave urmări marea mişcare filozofică iniţiată de Kant... în afară poate de adevăraţii arheologi care, datorită caracterului specific al studiilor lor, par să fie cu deosebire favorizaţi printre toţi ceilalţi oameni deoarece, ocupîndu-se numai ei de ceea ce a produs mai de seamă omenirea... gustul lor a căpătat o asemenea consistenţă, încît apar atît de perfecţi în sfera lor încît provoacă nu numai admiraţia, dar chiar şi uimirea.

Pînă şi Hegel se arată de acord, fără nici o umbră de ironie însă.

> Contemplarea idealului clasic l-a ajutat pe Winckelmann, ca sub puterea unui fel de inspiraţie, să confere o nouă semnificaţie studiilor asupra artei pe care a sustras-o aprecierilor banale şi prejudecăţii imitaţiei. Winckelmann a subliniat cu toată vigoarea necesitatea de a se căuta adevărata idee de artă în istoria şi în propriile ei capodopere.

În acest pasaj nu ştii ce să admiri mai mult, credinţa în frumuseţea absolută a lui *Apolo din Belvedere* sau credinţa în inspiraţia lui Winckelmann.

Critica în Franța. Saloanele
și comunitatea gustului.
Diderot, libertatea față de legile artei
și primitivii.

Academia franceză de pictură, care constituise un stimulent pentru discuții încă din secolul al XVII-lea, își menține rolul și în decursul secolului al XVIII-lea, cu o și mai mare eficacitate chiar începînd din 1747. Este anul în care apare eseul lui La Font de Saint-Yenne, prima dare de seamă asupra expozițiilor. Publicațiile despre artă devin din ce în ce mai numeroase, dar o anumită perioadă de timp ideile și gustul nu suferă nici o modificare. Sînt, de fapt, ideile lui De Piles, vădind adică un deosebit respect față de statuile antice, dar și o largă înțelegere față de cele mai importante manifestări artistice posterioare secolului al XVI-lea. Se poate cel mult observa o diferență între tendințele literaților, mai devotați antichității și ideii neoplatoniciene, și cele ale artiștilor și amatorilor de artă care, fără să teoretizeze, gustă coloritul flamand și olandez, sînt preocupați de natură și au o adevărată predilecție pentru grație.

Watteau îl sfătuia pe Lancret să nu-și piardă vremea cu maeștrii ci să se ducă „să deseneze în jurul Parisului vreun peisaj, apoi să deseneze cîteva figuri, alcătuind astfel un tablou din propria-i imaginație și la propria-i alegere". Mariette se plîngea de contemporanii săi cărora le plăcea să regăsească în tablouri „acțiuni care se petrec zilnic, sub ochii și sub acoperișurile lor" și preferă un Teniers unui Poussin. Dezallier D'Argenville înlocuiește echitatea cu indiferența și acceptă toate școlile și pe toți artiștii ; dar pînă și indiferența folosește uneori la ceva ; într-adevăr D'Argenville respinge ierarhia genurilor, declarîndu-se împotriva lui Félibien. Pentru a prețui o compoziție picturală de-a lui Paolo Veronese cît și una poetică de-a lui Poussin, Dubos

face o distincție care, pur și simplu, îl anticipează pe Lessing : menționează așadar, luînd poziție împotriva lui De Piles, că o compoziție *pitorească* urmărește „efectul general al tabloului“ și pentru aceasta e de ajuns ca „grupurile să fie bine compuse, ca lumina să le fie distribuită în mod judicios, iar culorile locale, nu numai că nu trebuie să se anuleze, ci trebuie să fie dispuse în așa fel încît din tot să rezulte o armonie care să placă ochiului prin ea însăși“. În vreme ce „compoziția *poetică* a unui tablou, înseamnă aranjarea ingenioasă a figurilor născocite pentru ca acțiunea pe care o reprezintă să pară mai mișcătoare și mai verosimilă“.

La Font de Saint-Yenne își propune să interpreteze opinia publică, dar interpretează de fapt propriile sale tendințe tradiționale academice. „Pictorul de istorie este singurul pictor al sufletului, ...ceilalți nu pictează decît pentru ochi.“ Crede într-o decadență a artei contemporane, pentru remedierea căreia propune înființarea unui muzeu. Iar lui i se opuneau alții care militau, dimpotrivă, pentru arta contemporană. Contelui Caylus îi plac obiectele din antichitate, pe care le și colecționează, trecînd drept un restaurator al gustului clasic al Academiei. Cu toate acestea, îl apreciază pe Boucher și combate manierismul în numele naturii, spune că „a iubi minunatele opere ale trecutului înseamnă a te pătrunde de grația și de simplitatea lor, care vor fi preluate după aceea, fără să-ți dai seama aproape, în imitarea naturii vii“. Iar unui tînăr pictor îi dă următorul sfat : „Nu face nimic numai din pricină că așa a făcut și altcineva : fă numai ceea ce gîndești, simți și vezi“. Nu era vorba așadar de un clasicism primejdios, ci de faptul de a profita de clasic pentru a regăsi grația secolului al XVIII-lea. Cochin, în sfîrșit, îl admiră pe Tiepolo deoarece „există un număr aproape infinit de modalități de a face lucruri frumoase, și toate manierele sînt bune“.

Diderot a început să-și redacteze *Saloanele* în 1759 și a continuat să le scrie pînă în 1781. Pregătirea lui teoretică și practică pentru a vorbi despre artă e destul

de limitată, iar tonul articolelor sale e mai curînd al unui ziarist decît al unui filozof, de unde o seamă de contradicţii datorate unor impresii de moment, un vădit interes literar pentru subiecte, şi verdicte date fără să fi meditat îndeajuns la ele. Nu-i lipseşte însă adeziunea la operele despre care discută, deoarece face parte dintr-o opinie publică, în care intră şi opinia artiştilor şi care devine comunitate de gust. Nu are idei estetice originale ; iar cînd formulează vreuna, rămîne fără rezultat. Are însă o intuiţie puternică, o deplină încredere în ea şi o foarte serioasă conştiinţă morală. Ceea ce ţine oarecum loc de idei şi-l fereşte de un număr prea mare de prejudecăţi.

Clasicistul Vien pictează o *Înviere a lui Lazăr* avînd credinţa că „nu e nevoie decît să aranjezi personajele", iar Diderot îi opune *Învierea* lui Rembrandt, pentru a-l readuce de la frivolitatea academică la gravitatea artei. Carle Van Loo „nu gîndeşte şi nici nu simte". Prietenul său Greuze a expus un „portret al doamnei Greuze în chip de vestală" ; „Îţi baţi joc de noi... E o *mater dolorosa*, cam lipsită de personalitate însă şi făcînd prea multe grimase". Justificarea aparentă a afirmaţiei lui Diderot constă în faptul că reprezentarea vestalei e lipsită de sinceritate, dar justificarea reală se află în acel „îţi baţi joc", în faptul că nu există nici un raport între tablou şi modul de a simţi al artistului. Despre Boucher spune în 1761 : „omul acesta posedă tot, în afară de sinceritate. Cu neputinţă să pleci din faţa tabloului. Te prinde". Iar în 1765 : „Degradarea gustului [la Boucher], a culorii, a compoziţiei personajelor, a expresiei, a desenului, a urmat pas cu pas depravarea moravurilor". Preocuparea morală se află, în cazul acesta, de partea judecăţii artistice ; dar nu întotdeauna, de pildă atunci cînd îl admiră pe Greuze pentru genul pe care-l practică : pictura cu subiect moralizator. Îşi dă seama de valoarea lui Chardin, superior tuturora : „iată ce se cheamă un pictor ; iată ce se cheamă un colorist. Nu înţelegi nimic din această magie. Nu sînt decît stra-

turi groase de culori puse unele peste altele şi al căror efect străbate dinăuntru în afară". Cînd vede primul tablou al lui Fragonard se exprimă în mod favorabil ; cînd vede primul tablou al lui David îl laudă „cu toată carnaţia prea aspră".

În apendicele *Salonului* din 1765, Diderot publică un „eseu asupra picturii", care nu vrea să fie o culegere de principii, Diderot respingînd, dimpotrivă, principiile în numele libertăţii artistului, ci o culegere de idei mai mult sau mai puţin disparate, pe care le expune într-un stil lapidar. „Natura nu creează nimic incorect. Orice formă, frumoasă sau urîtă, îşi are propria ei raţiune." Goethe observă că nu e vorba, aşadar, de ceva incorect ci de ceva incoerent. E interesant totuşi de văzut cum Diderot consideră că corectitudinea artistică coincide cu coerenţa naturală. Împotriva pauzelor oratorice, atît de răspîndite în arta timpului său, Diderot spune : „Atitudinea înseamnă un lucru, iar acţiunea alt lucru. Orice atitudine e falsă şi meschină ; orice acţiune e frumoasă şi veridică". Culoarea e, după Diderot, viaţa formei, observînd că „nu e lipsă de desenatori excelenţi ; dar mari colorişti sînt puţini". Şi caută expresia cromatică a pasiunilor, spre diferenţă de manierismul cromatic.

În ceea ce priveşte finisajul, îi place, respectă însă şi nefinisajul fiindcă îi aparţine lui Rembrandt. În ceea ce priveşte rigoarea proporţiilor, Diderot ridică o seamă de probleme care trebuie să fi părut de-a dreptul stînjenitoare. Se întreabă, de pildă, dacă sistemul lui Vitruviu nu a fost născocit pentru a întrona monotonia şi a sufoca geniul, şi dacă pictura şi sculptura n-ar fi dispărut de multă vreme dacă ar fi fost supuse aceleiaşi rigori ştiinţifice ca arhitectura. Pe vremea lui Diderot lumea admira catedrala Sfîntul Petru din Roma deoarece proporţiile ei erau atît de riguroase încît părea mult mai mică decît era în realitate. Şi el se întreabă : „Care este acordul dacă împiedică efectul general ? Care este greşeala dacă pune în valoare întregul?" Şi apoi :

„Personajul va fi sublim nu atunci cînd voi remarca exactitatea proporţiilor : ci atunci cînd, dimpotrivă, voi vedea un sistem de diformităţi perfect îmbinate şi perfect necesare".

În scrierile lui Diderot iluminismul critic apare într-un stadiu anterior distincţiei dintre neoclasici şi romantici. Se extaziază în faţa antichităţii, bineînţeles : cînd e vorba despre *La guerelle des anciens et des modernes*, se declară de partea anticilor. Dar felul în care îi înţelege pe antici este antineoclasic, îi plac anticii pentru că îi adoră în calitatea lor de primitivi. În 1767 scrie : „Mai multă vervă la popoarele barbare decît la popoarele civilizate ; mai multă vervă la Iudei decît la Greci, mai multă vervă la Greci decît la Romani". De aceea imitarea anticilor e o eroare, prin ea se pierde tot ceea ce e propriu artei.

> Cauza principală pentru care artele nu au putut, în decursul nici unui secol, şi la nici o naţiune, să atingă gradul de perfecţiune pe care au avut-o la Greci, se datoreşte faptului că Grecia este singurul loc cunoscut de pe pămînt unde artele au fost supuse tatonării ; şi că datorită modelelor pe care ni le-a lăsat, noi n-am putut niciodată, aşa cum au făcut artiştii greci, să ajungem în mod succesiv si încetul cu încetul la frumuseţea acestor modele.

Cu toate că *le tâtonnement* (tatonarea) serveşte drept măsură mai curînd ştiinţei empirice decît artei, nu se poate nega că o asemenea atitudine faţă de arta greacă e mai justificată, mai evoluată decît cea exprimată de Winckelmann. Totuşi în ultimele *Saloane* Diderot se lasă influenţat de Winckelmann, întrucît nu are forţa dialectică de a opune fericitul lui elan intuitiv aşa-numitelor principii ale artei. Oricum, Diderot rămîne ca o mărturie preţioasă a gustului francez din secolul al XVIII-lea, în ceea ce are acesta mai profund, în nevoia lui de legi estetice, dar capabil, în acelaşi timp, să înţeleagă şi să judece cele mai diverse temperamente

artistice pe care le-a produs Franţa în vremea aceea. Aceeaşi înclinaţie de acceptare provizorie a principiilor tradiţionale, însoţită de sentimentul moral al libertăţii intuitive a judecăţii de valoare, de recunoaşterea unei vieţi efective a artei contemporane şi de controlul bunului-simţ, se regăseşte în capitolele privitoare la artă din *Enciclopedie*, ca şi în dicţionarul artistic al lui Watelet.

Critica în Italia : Lanzi. Milizia.

În Italia tradiţia conservatoare a ideilor secolului al XVIII-lea a persistat, ca şi în Franţa, vreme îndelungată. Ciocchi, Bottari şi Algarotti n-au făcut decît să continue tradiţia lui Bellori, cu mai mult calm şi indiferenţă şi cu o mai mare pasiune pentru graţios. Pe Boschini îl continuă A. M. Zanetti (1771), într-un mod mult mai cult, iar din punct de vedere social mai rafinat, deşi mai puţin creator şi cu o mai mică putere de convingere. De pildă, şi Zanetti îl admiră pe Bassano, dar trece cu vederea fericita referire pe care o făcuse Boschini cu privire la caracterul de smerenie al artei acestuia.

La sfîrşitul secolului a fost scrisă *Storia pittorica dell'Italia* (prima parte, 1792) a lui Luigi Lanzi (1732—1810), care-şi propune să-i clasifice pe artişti aşa cum clasifică botaniştii plantele, grupîndu-i după şcolile regionale, (florentină, sieneză, romană etc.), după şcolile individuale (maeştri şi discipoli) şi după genuri. Posedă o foarte vastă şi minuţioasă erudiţie, vădeşte o evidentă lipsă de prejudecăţi faţă de primitivi, judecata lui e bazată pe aceea a pictorilor, temperată însă de confruntarea judecăţilor contradictorii. Se conformează aşadar opiniei generale şi nu cercetează cauza contradicţiilor, acceptă opinia celorlalţi, cenzurată însă de propriul

său bun-simţ ; are, de aceea, convingerea că faptul de a cunoaşte toate şcolile slujeşte la delimitarea şi de aici la definirea meritului fiecărei şcoli şi a fiecărui pictor. Acordă o deosebită importanţă individualităţii fiecărui artist, ţinînd, în privinţa aceasta, mai curînd de tradiţia vieţilor pictorilor decît de istoria artei tip Winckelmann. Cunoaşte opera lui Winckelmann şi o admiră, dar el urmăreşte alt scop. Centrul atenţiei sale nu-l mai formează frumosul ideal sau perfecţiunea artei, ca la Winckelmann ; important pentru Lanzi e Italia şi gloria acesteia. În *Settecento* fuseseră formulate unele îndoieli în legătură cu valoarea absolută a artiştilor italieni, de marchizul D'Argens, de pildă ; iar marchizul Venuti răspunsese în 1755 în numele artei italiene. Măreţia Italiei sub aspectul picturii trebuia documentată ; acesta este scopul lui Lanzi. Se înţelege, deci, că opera lui are o valoare mult mai mare din punctul de vedere al erudiţiei şi, în general, al istoriei, decît din cel al criticii de artă. Trebuie menţionat totuşi imensul succes al acestei opere, nu numai pentru că a apărut în mai multe ediţii, ci pentru că a servit multă vreme drept bază, în secolul al XIX-lea, istoriilor picturii italiene, ca de pildă celei alcătuită de Stendhal.

Italia secolului al XVIII-lea a dat doi valoroşi teoreticieni ai arhitecturii : unul e Carlo Lodoli (1690—1761), cel dintîi istoric care consideră frumuseţea unui edificiu drept o *reprezentare a funcţiei sale*, idee reluată, după cum se ştie, în zilele noastre, şi care pe atunci era un mod de a respinge picturalul lipsit de conţinut din arhitectura rococo. Bineînţeles că tendinţa aceasta a lui se îndrepta spre raţionalismul arhitectonic, ca şi aceea a lui Francesco Milizia (1725—1798), care a fost poate cel mai mare critic al arhitecturii de gust neoclasic. Nu rămîne insensibil, în pictură şi în sculptură, faţă de valoarea raţionamentelor, a nuanţelor, a eleganţelor caracteristice *Settecento*-ului ; dar consideră că sarcina lui e să combată picturalul din arhitectură în numele organismului logic pe care l-au transmis ordinele clasice.

Critica în Anglia : Hogarth, Reynolds

De-a lungul secolului al XVIII-lea se remarcă, în Anglia, o mare mişcare de amatori de artă. Amatori care au creat o opinie publică de felul celei franceze sau italieneşti. Am menţionat mai înainte importanţa scrierilor lor cu caracter teoretic. Cărţile lui Richardson (1715, 1722, etc.) sînt mai curînd o foarte serioasă dare de seamă asupra stadiului criticii continentale, decît un aport de noi idei. Un eseu care s-ar fi vrut de estetică, dar care-şi vădeşte în schimb importanţa doar în istoria criticii, este *The Analysis of Beauty (Analiza frumosului)* de Hogarth (1753). Cunoscutul pictor englez vrea să precizeze care e linia frumuseţii şi, observînd că linia cea mai aptă pentru desenarea unui ornament este curba, vede linia frumuseţii în linia unduitoare, iar în linia şerpuitoare, care prezintă o şi mai mare varietate chiar, linia graţiei. Constatare lipsită de semnificaţie dacă o considerăm drept idee universală, dar e de ajuns să ne gîndim la motivele decorative ale stilului Louis XV pentru a înţelege sensul cuvintelor lui Hogarth. Artei antichităţii, luată drept model de frumuseţe plastică, Hogarth îi opune rococoul drept model al liniei şerpuite ; şi una din consecinţele logice ale gustului său este faptul că apreciază arhitectura gotică. Este vorba aşadar de un eseu asupra modului de a trece de la gustul rococoului direct la cel romantic.

Dacă se ţine seama de gustul pitorescului şi de cel al goticului, despre care se va vorbi în capitolul următor, se va înţelege de ce neoclasicismul a fost cu mult mai temperat în Anglia decît pe continent. Sarcina de a reprezenta acea critică destul de răspîndită, care avea, desigur, o tendinţă clasicistă, dar nu voia să renunţe la ceea ce era mai bun în experienţa barocă, îi revine lui Sir Joshua Reynolds (1723—1792). Ironizează regulile,

insistă asupra afinităţilor de gust şi de geniu. E convins că frumosul nu trebuie să constea într-o idee, ci în natură, că esenţa gustului constă în adeziunea la natură, că trebuie să avem încredere în imaginaţie şi în sentiment, în care stau ascunse principiile raţiunii, a unei raţiuni solide şi concrete, spre deosebire de aceea exclusivă şi abstractă. Se declară împotriva imitării iluzioniste a realităţii deoarece vrea ca arta să răspundă rafinamentului activităţii, şi să transforme natura prin prisma imaginaţiei. Este, de asemenea, şi împotriva eclectismului : „să vrei să îmbini frumuseţile a două stiluri ; să amesteci şcoala olandeză cu şcoala italiană, înseamnă mariajul a două lucruri contradictorii, care-şi nimicesc reciproc efectele". „Dacă m-ar întreba cineva dacă am impresia că Michelangelo ar fi avut de cîştigat de pe urma unei mai mari complexităţi picturale, aş răspunde că în cazul acesta capodoperele sale ar fi fost compromise. Aşa cum sînt acum, ele sînt numai geniu, numai suflet." Rafael e mare, dar Michelangelo îi e superior ; Poussin exagerează cînd e vorba de teorie. Reynolds nutreşte o mare admiraţie pentru Correggio şi interpretează clarobscurul acestuia ca un efect de culoare ; admiră simplitatea grandioasă din tablourile lui Tiţian şi îl entuziasmează geniul lui Rubens, îndrăzneala compoziţiilor, fericitele contraste de culori, agerimea şi vivacitatea schiţelor sale.

Cea mai mare parte a acestor idei au fost expuse după ce rigoarea neoclasică a lui Mengs şi Winckelmann cîştigase teren. De aceea bunul simţ al lui Reynolds, gustul şi experienţa lui de pictor ni se par un fel de protest împotriva aventurii arheologice a gustului, şi un fel de pledoarie pentru un viitor îndepărtat, dar sigur. Cum li se întîmplă de multe ori celor ce luptă pentru păstrarea bunei tradiţii, Reynolds a fost considerat la vremea lui, pe continent, un depăşit, dar după o generaţie sau două, figura neîndoios în avangarda gustului.

Neoclasicismul. Mengs şi eclectismul.
Winckelmann şi concepţia morală a frumuseţii.
Istoria artei şi istoria frumosului.
Originale şi copii.

Bazele neoclasicismului au fost puse la Roma, puţin după anul 1750, de doi germani : Mengs şi Winckelmann. Tendinţele clasiciste au predominat în diferite epoci şi în diferite locuri, dar neoclasicism propriu-zis e numai acesta. Tradiţia clasicistă nu a dispărut niciodată în cursul secolului al XVIII-lea, dar Mengs şi Winckelmann au realizat chiar întoarcerea la antichitate. Impulsurile sentimentale şi elanurile imaginaţiei, proprii secolului, s-au combinat cu o nevoie, pînă atunci necunoscută, de a spiritualiza, ba chiar de a moraliza arta. Concepţia despre lume a lui Shaftesbury pusese de altfel bazele unei mişcări de felul acesta, după cum am menţionat. Nu este de mirare că Mengs şi Winckelmann, nu numai că au mers pe acelaşi drum, dar au devenit marii preoţi ai acelei noi religii a frumuseţii ideale greceşti, defăimînd tot ceea ce era mai viu în arta contemporană. Mengs era un pictor mediocru, Winckelmann un arheolog de prima mînă ; dar nici unul, nici altul nu valorau ca gînditori. E curios de aceea să constatăm că prima cauză a succesului lor a constat în faptul că li s-a atribuit calitatea de filozofi : Mengs, pictorul filozof, Winckelmann, arheologul filozof. Impresia pe care a făcut-o Mengs asupra culturii italiene se poate deduce din unele pasaje din Milizia : „Michelangelo pare aspru, dur, extravagant, grosolan. Chiar dacă toate operele lui Rafael sînt foarte frumoase, ce au bun în ele ? Nimic". În faţa precursorilor „Rafael surîde ca Newton în faţa filozofilor, predecesorii săi. Şi rîde de Mengs, care, pentru a deveni pictor, studiază perfecţiunea expresiei în opera lui Rafael, a clarobscurului şi a gingăşiei în cea a lui Correggio, a coloritului în Tiţian, şi a oricărei alte frumuseţi în operele antichităţii ; şi

devine desăvîrşit". Ce e nou în asemenea atitudine? Puţin sau nimic. Cunoaştem atitudinea aceasta, aproximativ aceeaşi, de pe timpul pictorilor din familia Carracci. Nici cultul antichităţii nu e nou. Ceea ce este nou e fermitatea acestei atitudini, agresivitatea polemică atunci cînd e vorba de tradiţia mai recentă, de baroc şi de rococo. Căci Mengs spune: perfecţiunea aparţine grecilor, nu modernilor. Pentru a putea hotărî ceea ce e frumos e nevoie de spirit filozofic, iar Rafael a dat dovadă de spirit filozofic cînd a ales elementele cele mai importante pentru a reda pasiunile. Cînd e vorba de frumuseţea picturii lui Rafael însă, aceasta e privită cu anumite rezerve, importanţa lui constă mai mult în expresie decît în frumuseţe. Frumuseţe absolută nu există decît în statuile greceşti. Iar prototipul stilului imperfect e Rubens. Frumuseţea absolută îşi găseşte justificarea în ideea transcendentă şi se manifestă în forma circulară şi în uniformitatea culorilor. Gustul înseamnă frumuseţea relativă, imperfecţiunea, singura frumuseţe pe care sînt oamenii în stare s-o realizeze. Gustul e ceea ce determină de fapt opţiunile pictorului. Şi cel mai bun gust e cel de mijloc, nici prea grosolan, nici prea delicat. Iar acum gîndiţi-vă la faptul că Diderot a aderat în mod spontan la cultura epocii sale, gîndiţi-vă la fanteziile lui Hogarth în legătură cu liniile stilului rococo, gîndiţi-vă la felul rafinat al unui Reynolds de a percepe natura: şi veţi observa că Mengs s-a îndepărtat de artă, aderînd doar la nişte abstracţiuni, la un ideal de frumuseţe care nu există nici în statuile greceşti şi nici altundeva, şi care e pur şi simplu de neconceput. Cînd se prăbuşeşte din zborul său în absurd, se regăseşte, jos, în indiferenţa gustului de mijloc, nici prea grosolan, nici prea delicat. Că raţiunea polemică de care ascultă îşi avea raţiunile sale bine întemeiate, că o reacţie faţă de licenţe şi de prea marea frivolitate a barocului tîrziu era oportună, nu se îndoieşte nimeni. Dar fiindcă a trecut dincolo de orice limită, Mengs se trezeşte strigînd în pustiu.

Mengs şi Winckelmann s-au influenţat reciproc. Iar ideile artistice ale lui Winckelmann nu valorează nici ele mai mult decît cele ale lui Mengs. Winckelmann deosebeşte în artist un sens lăuntric şi un sens extern. Cel lăuntric este sentimentul şi trebuie să fie prompt, gingaş şi imaginativ. Cel extern e dat de formă şi de culoare. Iar forma e esenţială deoarece poate fi exactă şi corespunde realităţii obiectelor, în vreme ce culoarea e arbitrară şi variază după persoanele care privesc. Oricum, dacă în artist se recunoaşte sentimentul, în operă nu trebuie să existe decît frumuseţea înţeleasă potrivit ideii neoplatoniciene. Lui Winckelmann îi este uşor să recunoască frumuseţea în arhitectură, pentru că aceasta e determinată de proporţii. „La Florenţa e foarte rară arhitectura cu adevărat frumoasă, aşa că nu există decît o singură căsuţă care să se poată numi frumoasă". Pe de altă parte e greu să recunoşti frumuseţea în pictură, din pricina coloritului şi a clarobscurului. Modernii sînt mai puţin buni ca sculptori decît ca pictori. Pentru a înţelege o operă de artă trebuie să meditezi mai întîi la intenţia artistului (care nu e totuna cu invenţia), apoi la frumuseţea care constă în varietate şi simplitate şi se relevă în figura omenească, apoi la execuţie, care trebuie să fie perfect finisată.

S-ar putea continua astfel o bună bucată de timp fără a izbuti să afli o idee sau un amănunt nou în gîndirea lui Winckelmann. Spre deosebire însă de Mengs, mediocrele idei ale lui Winckelmann ca şi gustul său abstract se bazau pe o adîncă şi vastă cunoaştere a artei antice. Şi din raportul dintre ideile şi cunoştinţele sale istorice ia naştere o nouă modalitate de interpretare a artei antice. Winckelmann spune : „Caracteristica generală şi principală a capodoperelor greceşti e o nobilă simplitate şi o calmă măreţie atît în gesturi cît şi în expresie". Nu era vorba aşadar nici de natură şi de alegerea sa, nici de ideea transcendentă neoplatoniciană, nici de proporţii şi nici de tehnică. Winckelmann raporta frumuseţea artei greceşti la o anumită stare su-

Scanned with OKEN Scanner

fletească a artiștilor greci. Din punct de vedere istoric ideea poate fi criticată, deoarece nu toate capodoperele artei grecești corespund acestor indicații ci, dimpotrivă, rămîn valabile numai atunci cînd sînt raportate la individualitățile respective. Idealul lui Winckelmann e nobila simplitate și calma măreție, caracteristicile operelor pe care le preferă ori pe care le atribuie capodoperelor artei grecești. De fapt Vasari și Bellori își identificaseră și ei idealul cu acela al artiștilor pe care îi iubeau ; idealul lui Winckelmann e mai înalt și mai cuprinzător, dar și mai abstract.

Winckelmann împarte istoria artei grecești în patru perioade, inspirîndu-se în mod vădit din periodizările lui Scaliger pentru poezie și ale lui Florus pentru istoria romană. Fiecare perioadă are un stil propriu :

I — *antic,* pînă la Fidias ;
II — *sublim,* al lui Fidias și al contemporanilor săi ;
III — *frumos,* de la Praxitele pînă la Lisip și Apelles ;
IV — *de imitație,* pînă la decesul artei.

Așadar, potrivit acestei concepții, avem progres de la primul pînă la al treilea stil, iar apoi decadență. Mai mult chiar, Winckelmann vede un paralelism între dezvoltarea artei grecești și aceea a picturii moderne :

I — stilul antic pînă la Rafael ;
II — stilul sublim, ilustrat de Rafael și Michelangelo ;
III — stilul frumos, ilustrat de Correggio și Guido Reni ;
IV — stilul de imitație, de la pictorii din familia Carracci pînă la Carlo Maratta.

E ușor să se vadă acum, în toată teoria aceasta, o legendă fără fundament istoric, deoarece arta e prea legată de individualitatea artistului pentru a putea fi închisă între granițele unei linii ascendente. Se poate cel mult admite că cele două epitete — „sublim“ și „frumos“ — servesc la caracterizarea a două momente din

evoluţia gustului, momente bine definite din punct de vedere istoric.

În altă parte, vorbind despre alegorie, Winckelmann este de părere că cei mai vechi artişti greci urmăreau mai curînd semnificaţia decît frumuseţea, aşa că reprezentările lor erau simbolice, şi că numai artiştii cei mai evoluaţi au considerat că frumuseţea e scopul principal al artei. Este o idee importantă care-şi are realitatea ei istorică, şi pe care a preluat-o, şi a dezvoltat-o apoi Hegel.

Acestea sînt elementele celei mai autentice istorii a artei pe care a putut-o concepe Winckelmann ; de la care s-a lăsat apoi abătut de un naturalism excesiv — în virtutea căruia grecii ar fi creat opere perfecte fiindcă aveau posibilitatea să vadă trupurile goale ale tinerilor — şi de o adevărată sete de abstracţie, de unde importanţa acordată perfecţiunii artistice a tipologiei zeităţilor. Winckelmann s-a lăsat distras aşadar de nişte elemente străine artei.

Dar ceea ce infirmă în mod şi mai grav judecata artistică a lui Winckelmann, ceea ce constituie aportul cel mai funest adus gustului din timpul său şi din perioada imediat următoare, a fost convingerea lui că a găsit perfecţiunea artei greceşti, ba chiar a artei din toate timpurile, într-o seamă de sculpturi care nu erau originale greceşti, ci simple copii romane după originalele greceşti. Ceea ce constituie semnul cel mai vădit al creaţiei artistice lipsea din aceste statui. Ele erau schemele abstracte ale unei arte pierdute. Iar gîndirea lui Winckelmann era tot o schemă abstractă. De aceea din suprapunerea a două scheme se naşte un gust tot schematic, mort înainte de a se naşte. Atunci cînd Canova, bătrîn fiind, vede la Londra marmorile din Partenon îşi dă seama că arta întregii lui vieţi a fost o eroare. Şi aceasta se datora lui Winckelmann. Gravitatea erorii consta în faptul că Winckelmann avea convingerea că arta e un dar pe care Grecia îl făcuse lumii întregi, un dar care avea pretenţia să ţină loc de lege oricărui fel

de artă. Iar darul consta, de fapt, într-un grup de opere care nu erau greceşti şi nu erau nici artă, ci nişte simple copii, acte practice şi nu estetice. Un echivoc aşadar, avînd şi un caracter istoric, dar şi unul estetic ; iată la ce s-a redus neoclasicismul.

Lessing şi concepţia fizică despre frumuseţe.

Un interesant subiect de critică de artă a fost tratat de Lessing (1729—1781) în celebra sa lucrare intitulată *Laocoon* (1766). Un mare număr de literaţi s-au interesat de artele plastice numai în ce priveşte subiectul reprezentat, principiul potrivit căruia calitatea de bază a unei opere de artă ar consta în *idee* fiind destul de răspîndit. De aceea criticii erau constrînşi la o interpretare din ce în ce mai generică a operelor de artă, în cadrul căreia motivele psihologice pierdeau orice contact cu realizarea lor în formă şi culoare. Spence şi Caylus făcuseră teoria acestui mod de critică relativ la arta antică. Iar Caylus indicase chiar drept criteriu de verificare a poeţilor numărul subiectelor de tablouri pe care îl ofereau artiştilor. Rezultatul consta în elogierea a două din genurile cele mai puţin valoroase : genul descriptiv în poezie şi genul alegoric în pictură. Era necesară o reacţie, care se şi conturase de altfel prin opera lui Shaftesbury, Richardson, Dubos şi Diderot. Lessing n-a inventat nimic, a ştiut doar să dea o formă mai hotărîtă şi absolută distincţiei dintre pictură şi poezie, chiar dacă a comis eroarea de a ridica la rangul de lege estetică universală o distincţie logică şi care-şi găsea locul firesc numai în psihologia empirică. În realitate, distincţia aceasta era bună pentru a înţelege gustul unuia sau altuia dintre artişti, şi nu pentru a fi măsură de judecată asupra valorii sau a lipsei de valoare a unei opere de artă. Lessing şi-a fixat teoria într-un singur

termen ; după el pictura, sculptura și arhitectura au devenit *die bildenden Künste,* arte figurative sau arte plastice, căci înainte purtau doar numele de arte frumoase. A afirmat că, de vreme ce Homer poate trata nu numai despre ceea ce este vizibil dar și despre invizibil, pictorul nu poate trata decît ceea ce este vizibil. Aceasta este însă o eroare ușor de respins. Simultaneitatea în spațiu, proprie picturii, și succesiunea în timp, proprie poeziei, sînt amîndouă niște fenomene fizice și în limitele fizice distincția e justă. Cînd vorbim însă despre invizibil, vorbim de fapt despre lumea spirituală, și a nega picturii facultatea de a reda invizibilul înseamnă să-i negi spiritualitatea. De fapt, Lessing afirmă că pictura ascultă de legea frumuseții și nu de cea a poeziei. Dar de legea cărei frumuseți ? A frumuseții proporțiilor corpului. Și deoarece frumusețea veșmintelor e inferioară frumuseții corpului omenesc gol, Vergilius a putut vorbi despre veșmîntul lui Laocoon, dar sculptorul l-a reprezentat gol. Și nu a accentuat expresia de durere nu din dragoste pentru un ideal de nobilă simplitate și calmă măreție, cum spusese Winckelmann, ci supunîndu-se legii frumuseții pe care expresia plină de durere ar fi nimicit-o. Lessing admite, cu alte cuvinte, arta figurativă numai ca reprezentare a frumuseții fizice. De aceea dezaprobă arta modernă care se preocupă de întreaga natură și nu numai de aspectele frumoase ale naturii. Și de aceea se ocupă de pictură, arta cea mai *en vogue,* din timpul său, dar pentru a-i da drept model grupul statuar al lui Laocoon, care realizează în cel mai înalt grad materialitatea fizică în cele trei dimensiuni ale sale.

E limpede așadar că critica lui Winckelmann, care încerca să explice o operă de artă grecească printr-un ideal moral, era mai elevată decît cea a lui Lessing, care reducea orice explicație de genul acesta la un nivel pur fizic.

O dovadă a celor de mai sus o găsim examinînd părerea lui Lessing despre urît în pictură. Aristotel spu-

sese în legătură cu aceasta o vorbă de geniu : că o figură, chiar și urîtă, ne poate provoca plăcere dacă o vedem reprodusă într-un tablou. Lessing i se opune lui Aristotel, și face următoarea distincție : pictura în calitatea ei de abilitate imitativă poate reda urîțenia, pictura ca artă frumoasă nu vrea s-o redea. Ceea ce e o tautologie. Dar pictura ca artă poate sau nu poate reda urîtul ? Și Lessing admite că noi avem facultatea de a face abstracție de urîțenia obiectului reprezentat și de a ne bucura numai de arta pictorului. „Dar chiar și asemenea bucurie va fi tulburată în orice clipă de gîndul proastei întrebuințări care i s-a dat artei ; și numai rareori gîndul acesta nu va aduce cu sine și deprecierea artistului."

În concluzie Lessing se încurcă într-o seamă de contradicții inextricabile, tocmai pentru că nu a înțeles valoarea spirituală a artei, valoare care poate exista și într-o figură urîtă ; pentru că nu a avut ochi pentru frumusețea morală, pentru un Rembrandt de pildă, și pentru că a interpretat într-o manieră fizică frumusețea unei sculpturi grecești.

Secolul al XVIII-lea se poate mîndri că a dat naștere atît esteticii ca știință filozofică, cît și unei forme proprii a criticii de artă, ca și celei dintîi forme a istoriei artei. În același secol apare și o comunitate de gust, deosebit de rafinat și de ascuțit, la gînditori, critici și artiști, gust pe care nu-l putem regăsi decît dacă ne întoarcem la civilizația Renașterii italiene. Cu toate acestea apare, încetul cu încetul, un fel de neîncredere în arta modernă, și o încredere oarbă în mitul artei grecești, o rupere așadar de viața contemporană, ruptură operată de artă ca și de critica de artă. Nici Xenocrate, nici Vasari, nici Bellori, nici De Piles și nici Diderot nu au comis o asemenea eroare. Cauza acestei erori era lăudabilă : dorința de a se ridica deasupra a ceea ce era prea senzual și capricios în gustul contemporan, pentru a înțelege valoarea spirituală a artei. Valoarea aceasta spirituală însă, confundată adesea cu urgentele nevoi

intelectuale, morale și sociale ale timpului, a îndemnat mințile să se ocupe de filozofie, de istorie sau de critică și să piardă din vedere tocmai arta. Și, pentru prima dată în istoria criticii, în loc ca trecutul să fie privit prin prisma unui gust format pe măsura artei contemporane, tocmai dintr-o artă mitică a trecutului au fost extrase unele norme privind perfecțiunea, cu ajutorul cărora să se judece arta prezentului. Schemele sînt întotdeauna moarte. Nu e viu decît prezentul. Și numai el poate da viață trecutului. Trecutul nu poate servi drept normă pentru prezent. În însăși clipa în care prezentul acceptă să se conformeze trecutului, nu mai e nici prezent, și nici viu. Iată de ce enorma activitate critică a secolului al XVIII-lea a contribuit la acea carență a artelor figurative care marchează trecerea de la secolul al XVIII-lea la al XIX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VI

ROMANTISMUL ŞI EVUL MEDIU

Neoclasicism şi romantism. Arhitectura gotică şi pictura prerafaelită în secolul al XIX-lea.

ILUMINIŞTII vedeau în sentiment şi în imaginaţie nişte impulsuri ale cunoaşterii, adecvate raţiunii, în scopul de a cuceri realitatea şi de a reînnoi viaţa socială. Scopul practic trece înaintea celui teoretic, astfel încît Revoluţia Franceză a reprezentat triumful şi criza iluminismului. Semnele care prevesteau o schimbare de tendinţă, care vădeau nevoia de a se da un fundament teoretic sentimentului şi imaginaţiei prin crearea unei arte şi a unei religii noi, apăruseră încă înainte de izbucnirea Revoluţiei. În Franţa, cotitura aceasta s-a concretizat prin Rousseau, care s-a opus „filozofilor" de tipul lui Diderot, deoarece el era profund religios iar ceilalţi atei. În Germania cotitura poartă numele de *Sturm und Drang*. Aceleaşi forţe spirituale care au dus la neoclasicism au creat şi romantismul. Neoclasicismul a fost o soluţie provizorie şi unilaterală, pe care a corectat-o romantismul, universalizînd-o. Shaftesbury schiţase o religie a naturii ca frumuseţe, căreia Winckelmann i-a adăugat mitul perfecţiunii unice a frumuseţii greceşti. Un ideal propriu intelectualilor, arheologilor, mult prea puţin uman şi actual, mult prea puţin corespunzător cerinţelor morale ale momentului. Era normal ca religia naturii, o dată ce luase naştere, să fie reluată şi extinsă pînă la a se confunda cu religia universului, unde să se poată armoniza în contemplaţia mistică impulsurile estetice, morale şi intelectuale ale umanităţii. Abia atunci şi-au dat oamenii seama că creştinismul corespundea mult mai bine decît mitul grec aces-

tor noi cerinţe. Şi, făcînd cuvenita plecăciune în faţa artei greceşti, se redescoperă cu un nestăvilit entuziasm acea artă care corespundea mult mai bine idealului creştin şi elanurilor mistice, arta evului mediu. Tradiţia clasică devenise cosmopolită ; în momentul în care apărea conştiinţa de naţionalitate începură să fie apreciaţi şi iubiţi artiştii care purtau o amprentă populară şi vădeau gusturile diferenţiate ale fiecărei naţiuni în parte, mai cu seamă artiştii secolului al XV-lea. Mitul primitivului sau al sălbaticului, ca ideal de perfecţiune, e mult mai vechi decît romantismul, iar Diderot crezuse că adevăraţii primitivi sînt grecii, dar după ce Winckelmann demonstrase că grecii produseseră unica artă perfectă şi absolută, primitivii trebuiau căutaţi aiurea, şi anume printre cei care lucraseră înainte de acea epocă artistică „aproape perfectă“ care fusese Renaşterea italiană, adică printre „prerafaeliţi“.

Întoarecerea romanticilor către artiştii medievali a avut aşadar un substrat de ordin religios, moral, politic şi sentimental ; dar nu a fost dictată nici de vreo teorie filozofică şi nici de un autentic interes pentru artă. Filozofia romantică e filozofia idealistă. Iar filozofia idealistă a rămas sub influenţa lui Winckelmann refuzînd să recunoască artiştilor din evul mediu o perfecţiune artistică. Pe de altă parte, artiştii romantici comit aceeaşi eroare ca artiştii neoclasici, imită cu alte cuvinte arhitecţii gotici şi pictorii prerafaeliţi, dar nu găsesc acea formă nouă capabilă să exprime noua sensibilitate a secolului şi noile lui idealuri ; ceea ce era indispensabil pentru a se putea pune pe acelaşi plan cu maeştrii medievali. Proiectarea în trecut a vieţii spirituale anihila posibilitatea creaţiei artistice, fie că acest trecut era arta greacă, fie că era arta medievală.

A existat un singur mare artist romantic, şi anume, Delacroix : dar el nu a avut nici o legătură formală cu evul mediu, predecesorii săi trebuie căutaţi printre pictorii din Renaşterea tîrzie şi din baroc. Au existat cîţiva

mari pictori în prima jumătate a secolului al XIX-lea: Goya în Spania, Constable în Anglia, Corot şi Daumier în Franţa. Aceştia însă, în loc să facă parte dintre romantici sau prerafaeliţi, au anticipat mai curînd noua formă de realism al secolului al XIX-lea.

Perioada de timp în care a apărut şi s-a dezvoltat acea mişcare ce preconiza imitarea arhitecturii gotice şi în genere a artiştilor din evul mediu tîrziu se întinde cam de pe la jumătatea secolului al XVIII-lea pînă la jumătatea secolului al XIX-lea, exceptînd, după aceea, o scurtă reizbucnire în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea.

În Anglia goticul continuase a fi stilul local al arhitecturii pînă tîrziu în secolul al XVIII-lea. Stilul italian al Renaşterii şi barocului era un stil de import, juxtapus stilului local. De pildă, arhitectul Wren (1632—1723), cu toate că nu-i plăcea goticul, construia uneori, cînd i se cerea, şi în stil gotic. Curentul cunoscut sub numele de *the gothic revival* apare ca o reacţie împotriva neoclasicismului lui Palladio, proaspăt importat, opera lordului Burlington şi a prietenilor săi, fără a ţine seama de ultima şi fragmentara tradiţie gotică a lui Wren şi a colaboratorilor săi. *The gothic revival* are aşadar o valoare mai curînd polemică şi critică, decît spontană, creatoare, artistică. Cele dintîi „ruine gotice" din parcuri sînt anterioare anului 1745. De la data aceasta şi pînă în anul construirii palatului Westminster. s-au ridicat numeroase edificii gotice, şi nu numai în Anglia ; dar nici una dintre acestea nu a atins nivelul artei.

Spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea chiar şi unii pictori au început să se inspire din modele medievale, sau oricum să facă artă primitivă. Primul dintre aceştia a fost danezul Carstens (1754—1798) care, în opoziţie cu David şi cu Mengs, exagerează peste măsură raţionalismul în desen, mergînd pînă la a-şi anula liniile de contur, fără clarobscur. William Blake (1757—1827) face mistică figurativă, nu numai poetică, fără a vădi multă

sensibilitate formală. În primii ani ai secolului al XIX-lea unii gînditori germani au dat eliberării de neoclasicism un conținut religios catolic și o formă cu tendință spre arta primitivilor. Friedrich Overbeck este întemeietorul grupării „nazaritenilor" ; după 1810 aceștia s-au strîns la Roma, în mănăstirea Sf. Isidor, anume aleasă pentru ambianța ei propice reevocărilor medievale și reveriilor mistice. O sectă condamnată de Goethe și Hegel, dar susținută și apărată de Friedrich Schlegel. Între 1830 și 1840 s-au ivit unele dispute, printre italieni, întru apărarea sau condamnarea ideilor nazaritenilor, în urma cărora pictorul Tommaso Minardi și sculptorul Pietro Tenerani au aderat la grupul „puriștilor" italieni. În Franța, înlăuntrul școlii lui David și în opoziție cu ideile acestuia, apare gruparea așa-numiților *primitifs*, condusă de Maurice Quaï. Pentru o scurtă perioadă de timp chiar și Ingres s-a declarat de partea primitiviștilor, dar tocmai atunci a dat cîteva din cele mai proaste pînze ale sale. În Anglia, ca o reacție împotriva academiei atotputernice, Dante Gabriele Rossetti (1828—1882), William Holman Hunt (1827—1910) și John Everett Millais (1828—1896) pun, în 1848, bazele confrerei „prerafaelite", inspirați, pe lîngă cărțile lui Ruskin, de picturile lui Madox Brown și de gravurile lui Lasinio, și de picturile aflate în Cimitirul din Pisa. În 1851 cei trei prerafaeliți păreau gata să se dea la fund sub oprobriul public, cînd Ruskin, cu cele două scrisori ale sale publicate în *Times*, salvează situația și le statornicește faima pentru vreme îndelungată.

Totuși, critica actuală este unanimă în a nu recunoaște nici un fel de valoare artistică nici prerafaeliților, nici grupului pomeniților *primitifs*, nici puriștilor, nici nazaritenilor și nici mișcării *gothic revival*. Cu alte cuvinte, întoarcerea spre arta primitivilor și-a avut importanța ei pe plan critic în măsura în care a știut să recunoască valoarea artistică a monumentelor și a operelor din evul mediu, dar și-a ratat scopul atunci cînd unii artiști au căutat să reactualizeze arta evului mediu.

Vico.Hamann. Herder. Contribuţia religiei şi a moralei la critica romantică.

Cea dintîi manifestare a gîndirii estetice privind valoarea absolută a artei primitivilor aparţine italianului Giambattista Vico. Încă din 1725 Vico susţinea că marii poeţi (ca şi marii pictori) nu se nasc în epocile în care predomină gîndirea, ci în cele în care predomină imaginaţia, şi care sînt numite barbare : astfel Homer apare în plină barbarie antică ; iar Dante în evul mediu, în noua epocă barbară a Italiei. „Cele dintîi popoare, care au fost copiii neamului omenesc, au întemeiat altădată lumea artelor ; apoi filozofii, care au venit mult mai tîrziu, şi în consecinţă bătrînii naţiunilor, au întemeiat-o pe cea a ştiinţelor, cu care umanitatea şi-a atins pe deplin gradul de desăvîrşire.“ Ideea aceasta a lui Vico era un mit, o legendă istorică. Dar originea ei se găsea în conştiinţa artei eliberată de limitele simţurilor, în calitatea ei de activitate imaginativă, deosebită de cea intelectuală sau raţională, ca primă formă de cunoaştere a umanităţii, mai degrabă creatoare de reprezentări decît trecută prin raţiune. Vico merge pînă acolo încît afirmă că „imaginaţia e cu atît mai viguroasă, cu cît e mai slab raţionamentul“. În propoziţiunea aceasta era cuprinsă, ca într-o sinteză, nu numai condamnarea „ideii“ clasiciste, dar şi toată estetica primitivismului, fără nevoia nici unui fel de transcendenţă. Dar, după cum bine se ştie, influenţa lui Vico asupra gîndirii europene a fost destul de redusă, şi nu se ştie cît l-a influenţat pe Hamann şi pe Herder. Oricum, în 1762 Hamann continua felul de a gîndi al lui Vico :

> *Poezia* e limba maternă a neamului omenesc ; după cum grădina e mai veche decît ogorul arat, pictura decît scrierea, cîntul decît declamaţia, trocul decît comerţul. Îndepărtaţii noştri străbuni vorbeau despre simţuri şi pasiuni, dar nu înţelegeau decît imaginile. Şi din imagini e alcătuit tot tezaurul cunoştinţelor şi al fericirii omeneşti.

Iar Herder îi vine în ajutor :

> Omul care trăiește în mijlocul naturii pictează ceea ce vede și cum vede, viu, puternic, monstruos : în dezordine sau în rînduială. cum vede acel ceva sau cum îl aude îl și reproduce. În felul acesta își ordonează imaginile nu numai toate limbile barbare, dar chiar și ale grecilor și romanilor. Așa cum le sînt prezentate de către simțuri, așa le expune poetul ; în special Homer.

După poezia epică urmează, în epocile în care predomină rațiunea, istoria.

La scriitorii care se ocupau cu studiul esteticii conștiința valorii artei primitive era determinată totuși de experiența pe care le-o dăduse poezia. Milton și Spenser au fost considerați, în Anglia, drept „poeți gotici" încă din 1711 ; Herder îl studiase pe Ossian și cîntecele popoarelor vechi, pe Shakespeare, și cîntecele populare de dragoste, precum și poezia ebraică și cea orientală. În schimb, atunci cînd scriitorii care se ocupau cu studiul esteticii se referau la arta plastică, nu se puteau elibera cu desăvîrșire de un anumit respect pentru tehnica perioadelor de după primitivi. Ecoul acestei opinii generale se găsește la Ermes Visconti, care declară la sfîrșitul cunoscutelor sale *Idee elementari sulla poesia romantica* (1818) că reprobabilul clasicism din literatură trebuia admis în artele plastice. Critica arhitecturii, sculpturii și picturii medievale nu a avut, cu alte cuvinte, o bază teoretică, și de aceea cade mai tîrziu în dizgrație. Cu atît mai mult cu cît în locul unei critici raționale a artei mistice, s-a făcut mult mai des o critică mistică a artei, ceea ce este o contradicție în termeni. Nevoile religioase, mistica națională, efuziunile sentimentului, au luat adesea locul criticii. S-au văzut diferiți protestanți trecînd la catolicism din nevoia unei norme exterioare, iar operele de artă au fost apreciate mai curînd după eficacitatea lor religioasă, adevărată sau presupusă, decît cele religioase după valoarea lor artistică ; și s-a studiat evul mediu nu pentru a fi în-

ţeles în realitatea lui, ci pentru a fi prezentat ca model de nobile simţăminte, de cavalerism şi religie, pentru a fi preamărite miracolele fidelităţii, ale loialităţii, ale generozităţii. Idei în care se pierdea nu numai estetica, dar şi istoria.

Cu toate acestea, critica de artă nu poate face astăzi abstracţie nici de experienţa artei primitive, dar nici chiar de critica primitivistă a romanticilor. Cînd citim lucrările lui Winckelmann apare evident că acesta nu a luat în consideraţie sensibilitatea religioasă şi morală a artistului. Uneori se ia în consideraţie valoarea morală sau religioasă a scenei reprezentate, dar valoarea modului în care e reprezentată aceasta, niciodată. De aceea s-a putut aprecia mai curînd calculul proporţiilor decît valoarea de creaţie a unei statui ; de aceea a putut fi preamărită ca model de frumuseţe copia rece şi mecanică a unei capodopere greceşti. Stăpîniţi cu toţii de ideea că este necesar să se ia în consideraţie obiectivitatea produsului, neoclasicii au renunţat la înţelegerea valorii subiectului creator. Romanticii, în schimb, cu toate excesele şi exclusivismele lor, au meritul de a fi readus critica de la obiect la subiect, de a fi căutat şi găsit dincolo de tablou şi de statuie personalitatea artistului creator cu sentimentele, idealurile şi frămîntările sale. Au fost cei dintîi care au ştiut să verifice intenţia artistului, şi deci să deosebească elanul sincer, generos, în întregime uman al artistului autentic, de abilitate, fie chiar şi prodigioasă, şi de ştiinţă, fie ea chiar fără nici un cusur. Simplul, dar genialul entuziasm al scriitorilor romantici au ajuns, în materie de critică, la o manieră mai subtilă decît aceea la care ajunseseră cei mai reci cunoscători ai gustului neoclasic, cu toate armele lor bine şlefuite. Scriitorii romantici au ştiut să vadă limitele artei antice şi ale celei din Renaşterea italiană, reuşind să elibereze omenirea de tributul admiraţiei datorat pictorilor din familia Carracci şi şcolii acestora. Rezultate critice de o mare valoare şi oarecum miracu-

loase avînd în vedere slaba pregătire teoretică a scriitorilor romantici. Adevărul este că singură perfecțiunea teoriei estetice nu dă naștere criticii. Cu toate acestea viața spiritului e angajată toată în critică. Rațiunea nu ajunge. Iar faptul de a-și fi impregnat critica de sensibilitate religioasă sau morală constituie gloria nepieritoare a romanticilor.

„The gothic revival" în Anglia, Walpole.
Batty Langley. Hurd.

În cursul secolului al XVII-lea interesul pentru arta evului mediu se manifestă în cercetarea erudită a documentului religios. Mozaicurile și alte monumente ale artei creștine și-au găsit un comentator în Ciampini (1690). Iar aspectului religios i se adaugă, în Italia, patriotismul local, urmarea fiind că primatul florentin în producția picturală, afirmat de Vasari, este contestat datorită studierii operelor medievale din Siena, Roma, Veneția, Bologna, ca și din alte părți. În Anglia apar studii istorice asupra monumentelor medievale încă de pe la mijlocul secolului al XVII-lea. Dar primele considerații estetice asupra arhitecturii gotice se găsesc la Hughes (1715), care instituie o paralelă între scriitorii clasici și Spenser, între arhitectura romană și cea gotică.

> În arhitectura romană există, fără îndoială, mai multă măreție și simplitate; în cea gotică găsim un mare amestec de frumusețe și barbarie, laolaltă, în același timp, cu născocirea unei ornamentații variate de ordin inferior; și cu toate că prima e mai maiestoasă în ansamblu, cea de a doua poate fi cu adevărat uimitoare și deosebit de plăcută în detalii.

În 1725 Pope îl asemuieşte pe Shakespeare unui monument gotic „mai puternic şi mai solemn", chiar dacă e mai puţin elegant şi mai puţin strălucitor decît o piesă de arhitectură modernă (neoclasică).

Consideraţiile lui Horace Walpole din lucrarea sa *Anecdotes of Painting* (1762), influenţate de Gray, trec dincolo de aspectul sporadic, vădind o nouă orientare a gustului. Cu toată prejudecata potrivit căreia orice operă religioasă e socotită un fel de înşelăciune a preoţilor pentru menţinerea superstiţiilor, Walpole scrie :

> Arcul ogival, propriu arhitecturii gotice, a fost considerat cu siguranţă ca o perfecţionare a arcului cintrat, şi oamenii care n-au avut fericirea să cunoască lumina ordinelor greceşti au fost totuşi foarte norocoşi pentru că au reuşit să obţină infinit de multe frumuseţi şi efecte, magnifice şi cu toate acestea pline de graţie, uriaşe şi cu toate acestea aeriene, venerabile şi pitoreşti. E greu chiar şi pentru cel mai nobil dintre templele greceşti să ofere jumătate din aspectele expresive de care dispune o catedrală gotică autentică.
>
> Nu vreau să fac aici o comparaţie între frumuseţea raţională a arhitecturii regulate şi bogata fantezie a aceleia care poartă numele de gotică. Sînt totuşi convins că făuritorii acesteia din urmă îşi stăpîneau mai bine arta, aveau un gust mai sigur, un geniu mai cuprinzător şi o mai profundă cunoaştere a ceea ce ne place nouă să ne imaginăm. Există o cutezanţă magică în execuţia unora dintre operele lor, care nu ar fi susţinut aceste opere dacă ar fi fost rodul unui simplu capriciu.

De la observaţiile acestea critice pline de bun-simţ Walpole trece la alcătuirea unui roman cavaleresc *(Castle of Otranto : a Gothic Story)*, şi la transformarea unei vile într-un model de gotic pitoresc, cu ruine în stil gotic şi dezordine rococo. Succesul romanului şi faima de care s-a bucurat vila respectivă au contribuit la împămîntenirea modei stilului gotic. Şi, aşa cum se

întîmplă cu toate modele, aceasta s-a preschimbat și ea într-un pretext de amuzamente și extravaganțe.

O manifestare mai serioasă a trecerii directe de la rococo și de la variațiunile lui chinezești la gotic se găsește în lucrarea lui Batty Langley : *Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions* (1742). Batty Langley a publicat o culegere de motive gotice pentru a avea prilejul să prezinte „vechea manieră de a construi care va fi foarte frumoasă în toate elementele clădirilor particulare". Și deplînge faptul că invaziile au distrus monumentele de arhitectură saxonă care trebuie să fi fost, după părerea lui, geniale. Cît privește goticul, Batty Langley afirmă :

> Orice judecător imparțial va înțelege, privind ilustrațiile, că elementele arhitecturii gotice — fie că e vorba de relevee, fie că e vorba de perspective — sînt reglate de acele frumoase proporții și de acele legi geometrice care nu au fost întrecute, dar nici măcar egalate de ordinele grecești și romane.

Hogarth (1753) înțelege că Westminster Abbey exprimă în modul cel mai desăvîrșit ideea de religie. O carte anonimă intitulată *Investigator* (1755) susține superioritatea artei barbarilor față de cea clasică.

A fost de ajuns apoi ca arta gotică, în loc să fie considerată ca expresie a barbariei și violenței, să devină simbolul a ceea ce era poetic și cavaleresc în cruciade, pentru ca să se suprapună în mod firesc romantismului. Această fuziune apare ca și înfăptuită în *The Letters on Chivalry and Romance* (1762) ale lui Richard Hurd. Manierele eroice de tip homeric și cele gotice sînt, și unele și altele, interesante : „Eu merg însă și mai departe și afirm că diferențele dintre ele sînt în avantajul desenatorilor gotici". Stilul gotic îi furnizează poetului „motive și teme mai frumoase decît barbaria simplă și necontrolată a stilului grecesc". Shakespeare și Milton sînt mai mari atunci cînd folosesc maniera gotică. „Dacă judecăm arhitectura gotică după legile grecești, nu gă-

sim decît diformul ; dar dacă examinăm goticul după propriile sale legi, rezultatul e complet altul.“ De unde se pot deduce anumite corolare. Pasiunea imaginativă duce la rezultatul concret de a judeca arta gotică din punct de vedere istoric și nu după o lege străină ei. Prin gotic se înțelege libertatea poetică a unui Shakespeare față de legile clasice (Walpole îi scria lui Mariette că „un profesor de școală poate respecta ceea ce se numește *unità,* dar e nevoie de ceva mai mult geniu pentru a scrie *Macbeth*“) ; și oricare ar fi fost excesul entuziasmului, descoperirea evului mediu a fost rezultatul necesar al unei renașteri a imaginației, care a dat naștere unui nou climat poetic. În ceea ce privește problema goticului, secolul al XVIII-lea se încheie cu primele două lucrări englezești de o reală valoare în domeniul arheologiei, *History of Winchester* a lui Milner și *History of Gothic and Saxon Architecture in England* de Bentham și Willis, ambele apărute în 1798.

Polemica împotriva neoclasicismului în Germania. Heinse. Füssli. Goethe.

Interesul critic pentru arhitectura gotică a izvorît, în Anglia, din presupusele afinități dintre aceasta și poeții naționali, din simpatie pentru ciudățeniile rococoului, ca și dintr-un mod național de a simți care se deosebea de modul de a simți neoclasic. În Germania gustul pentru arta gotică e de origine polemică, nu atît împotriva artei antice, cît împotriva criticii neoclasice ; și de aceea definiția acelui gust a căpătat o mai mare profunzime critică. Mengs și Winckelmann au fost principalul obstacol în fața gustului romantic și în același timp principalul imbold la reacție. Hagedorn (1762) era prieten cu Mengs și Winckelmann, dar la Viena învățase să-l admire pe Rubens, și de aceea păstrează o anumită ten-

dință spre eclectism, potrivit tradiției lui De Piles. Faima lui Rubens a fost cu deosebire apărată de Heinse (1749—1803), care-i îndemna pe bărbați, nu fără umor, să suporte femeile grase pictate de acesta. Cere libertatea imaginației, a geniului și a naturii, crede că există un raport necesar între artă și poporul din sînul căruia ia naștere, iar față de natură vădește o atitudine à la Rousseau. Arta, spune Heinse, e umană, nu grecească. Subliniind distincțiile făcute de Lessing, stabilește o opoziție nu numai între poezie și pictură, dar chiar și între pictură și desen. Se pictează cu culori : culoarea e așadar scopul, principiul și sfîrșitul picturii. Și observă că părerile lui Winckelmann și Lessing, în opoziție cu ale sale, decurg din faptul că ei nu au avut simțul culorii și nici nu au gustat-o vreodată. Scrisorile sale despre galeria din Düsseldorf, care datează din 1776—1777, se află la jumătatea drumului, și ca spirit și ca dată, între eseul lui Winckelmann asupra imitației (1755) și opera lui Wackenroder (1794). Heinse trece, ca și Walpole, de la critica de tip gazetăresc la un roman (*Ardinghello*, 1787), primul roman care atacă tema artiștilor.

Heinrich Füssli (1741—1825) e un pictor valoros, chiar dacă Goethe l-a clasificat printre artiștii poetizanți ; posedă o dublă cultură, germană și engleză, și Anglia este țara în care și-a petrecut cea mai mare parte a vieții și unde și-a publicat, în 1801, *Prelegerile* sale inaugurale : a făcut ilustrații pentru Homer, Eschil, Dante, Shakespeare, și prin intermediul poeziei lor a putut să se apropie și să-i înțeleagă, mai temeinic decît contemporanii săi, pe Rubens și pe Rembrandt. Pentru prima dată Füssli își dă seama că există un raport între Rembrandt și Shakespeare, artiști și unul și celălalt de o neasemuită perfecțiune, dar care au săvîrșit unele greșeli de neiertat. Și știe să vadă în efectele de umbră și de lumină caracteristicile stilului lui Rembrandt. Pentru a înțelege cît de romantic s-a vădit Füssli emițînd asemenea judecăți critice, ajunge să amintim că ele au fost reluate abia în 1851, de către Delacroix.

Glasul cel mai convins de drepturile sentimentelor împotriva raţiunii, reprezentantul cel mai pur al mişcării literare *Sturm und Drang* a fost, după cum se ştie, Hamann care, în 1762, în opoziţie cu eclectismul lui Hagedorn, susţine că spontaneitatea şi imaginaţia înseamnă totul în artă, că geniul e împotriva tuturor regulilor, „adevărurilor", sistemelor şi fundamentelor artei. Herder reia ideile lui Hamann, dar vrea să le fixeze într-un teren istoric. Individul genial al lui Hamann devine, la Herder, individualitatea poporului. Dar şi unul şi altul, deşi investigaţiile lor urmează căi diferite, au tendinţa de a recunoaşte că originea artei trebuie căutată mai curînd în barbarie decît în civilizaţie, mai curînd în emoţie decît în corectitudine.

Goethe aderă la ideile lui Hamann şi Herder încă de la douăzeci şi trei de ani, în 1772, cînd scrie eseul său intitulat *Despre arhitectura gotică* întru glorificarea catedralei din Strasbourg şi împotriva *Teoriei generale a artelor plastice* a lui Sulzer, publicată cu un an mai înainte. Afirmă că artele frumoase îşi vădesc adevărata natură şi efectele cele mai de preţ la originea lor. Nu crede în teoria artei, şi se lasă condus de experienţa propriei sale sensibilităţi. Ca urmare, respinge teoriile care susţin că goticul e o manieră barbară :

> Goticul nu este numai forţă şi asprime, ci şi frumuseţe. E o frumuseţe deosebită de cea firavă şi estetizantă a rococoului. Arta nu se suprapune în întregime conceptului de frumuseţe. Arta cea adevărată, marea artă e mai adevărată şi mai mare decît arta cea frumoasă. În om există o natură figurativă, care acţionează de îndată ce existenţa devine sigură. De îndată ce nu mai are de ce să fie preocupat şi nici de ce să se teamă, iată, asemeni unui semizeu, însufleţeşte materia cu propriu-i spirit. Unitatea spirituală a produselor sălbaticilor e dată numai de sentiment. Dar, fie că provine din incultura sălbatică sau din rafinamentul sentimentului, arta e completă şi vitală.

> Este arta caracteristicului, unica artă adevărată. Geniul nu trebuie să ţină seama nici de modele şi nici de reguli, nu trebuie să profite de aripile altuia, ci de ale lui proprii.

Valoarea sublimă a artei, caracterul creator al sentimentului, independenţa geniului faţă de orice regulă sînt aşadar cele trei principii prin care tînărul Goethe explică entuziasmul său pentru catedrala gotică din Strasbourg. Şi o glorifică în calitatea ei de artă germană, deoarece se sprijină pe principii proprii naţionale, şi nu pe cele împrumutate artei clasice, principii care se conformează naturii şi nu unei şcoli.

Cum se ştie, în ultima parte a vieţii sale, concepţia lui Goethe despre artă a fost cu totul alta, aproape opusă. Oricum, entuziasmul lui juvenil pentru catedrala din Strasbourg a fost unul din semnele cele mai clare ale necesităţii unei revolte împotriva schemelor tradiţionale.

Biblioteca de limbi clasice şi moderne

Wackenroder şi inspiraţia divină.
Descoperirea lui Dürer.
Friedrich Schlegel şi respingerea artei pictorilor Carracci.

La acest punct survine un fapt nou, pregătit încă de Hamann, Herder şi de întreaga mişcare *Sturm und Drang*, fapt ale cărui elemente se pot găsi, toate, în trecut, dar care e totuşi nou, datorită accentului, datorită tonului. Este vorba de lucrarea *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders (Confidenţele unui călugăr iubitor de artă)* a lui Wilhelm Heinrich Wackenroder, publicată în 1797. Autorul era un tînăr bolnav, care a murit un an mai tîrziu, în 1798, la douăzeci şi cinci de ani. Tonul lucrării e mai mult poetic decît critic, şi-şi îngăduie să poetizeze vieţile artiştilor

şi subiectele tratate de aceştia potrivit modei pe care o lansase Heinse prin *Ardinghello*. Faptul acesta constituie, desigur, partea cea mai slabă a gîndirii sale ; nu constituie însă un motiv suficient pentru a contesta, aşa cum s-a făcut, locul pe care şi l-a cîştigat Wackenroder în critica de artă. Pentru a contempla o operă de artă existau fie regulile neoclasice, goale de conţinut, fie imboldul de revoltă promovat împotriva lor de mişcarea *Sturm und Drang* : ceea ce aduce Wackenroder ca un adevărat dar divin, este un nou mod de a înţelege umilinţa credinciosului în faţa operei de artă, o religie care nu trece dincolo de exigenţele sentimentului, o simpatie morală cu desăvîrşire nouă pentru cîţiva artişti mari. Toate acestea nu constituie o estetică, dar e nevoia unei estetici care să fie mai liberă şi lipsită de acea exigenţă raţionalistă care exista pe vremea lui, şi care a existat şi după aceea. Era o concentrare a atenţiei, cu o intensitate necunoscută mai înainte, asupra modului de a simţi al artistului. În asta constă măreţia lui Wackenroder.

Artistul lucrează datorită „inspiraţiei divine". Wackenroder ştie că această inspiraţie divină se identifică, de fapt, cu spontaneitatea creaţiei. „Dacă o lungă perioadă de timp artistul nu poate fixa imaginile pe care i le aşază în suflet o rază cerească de soare, vine o clipă în care, fără să-şi dea seama, lucrul e gata împlinit, şi o limpede strălucire îi vesteşte miracolul." Forma e metaforică şi criticabilă, dar exprimă conştiinţa spontaneităţii creaţiei. Nu există aşa-numitele „secrete ale artiştilor", sau cel puţin nu le sînt cunoscute nici chiar lor ; ei se gîndesc „la subiect mult mai mult decît la modul în care îl vor reprezenta". Şi aceasta e o minunată redare metaforică a intuiţiei artistice, care-şi are secretul său fără s-o ştie, şi care nu meditează asupra modurilor reprezentării — ceea ce constituie funcţia criticii — ci se lasă în voia subiectului inspirator.

Orice artist, atunci cînd e complet, are o manieră a sa, care i se pare născută o dată cu el, şi nu cîştigată

cu sudoarea frunții și care „nu se lasă studiată", adică nu poate fi analizată în vederea asimilării ei, așa cum voia să facă Mengs.

> O, tristă înțelepciune! O, oarbă credință! Cum de-și poate închipui cineva că poți reuni într-un singur om toate felurile de frumusețe și perfecțiunea tuturor artiștilor mari ai lumii, și că poți pune stăpînire pe spiritul lor, întrecîndu-i pe toți, doar contemplînd și cerșindu-le darurile lor atît de felurite?
>
> Desăvîrșita frumusețe a artei ni se dezvăluie în toată plinătatea ei numai atunci cînd ochii noștri nu se întorc să privească, în același timp, o altă frumusețe.

Valoarea absolută a personalității artistului nu se poate scinda, nu poate fi comparată; ea prețuiește prin ea însăși. Trebuie să te adîncești în contemplarea artistului care-ți place pentru „a-i îmbrățișa întreaga individualitate caracteristică" și nu să te slujești de „pretențioasa severitate a unui judecător" care, întocmai ca profesorii de morală, așază „artiștii în rînd, potrivit naturii și importanței meritelor lor". Și dacă i se ripostează că ideea de frumusețe învie în mintea noastră o statuie grecească, Wackenroder mărturisește că nu are temei să contrazică atare afirmație, dar că el simte cum, alături „de așa-numitele înalte capacități de cunoaștere, în inima noastră se află o oglindă miraculoasă care ne reprezintă uneori lucrurile într-o manieră mult mai puternică". Ceea ce este o formulare metaforică a intuiției sublimului. Celor ce judecă arta le lipsește „toleranța și filantropia"; arta fiind denumită „floarea sensibilității umane". Creatorului

> îi place templul gotic ca și templul grec... De ce nu-l condamnați pe indian că vorbește limba indiană și nu altă limbă? și vreți totuși să condamnați evul mediu fiindcă templele lui nu seamănă cu cele din Grecia?
>
> Frumusețe: un cuvînt miraculos de straniu! Născociți un nou cuvînt pentru fiecare operă de artă în parte! În

fiecare dintre ele apare o altă culoare, şi pentru fiecare, în mecanismul trupului omenesc, au fost create alte fibre nervoase. Dar voi extrageţi din cuvîntul acesta, prin artificiile raţiunii, un sistem plin de rigoare şi vreţi să-i constrîngeţi pe toţi ceilalţi oameni să simtă potrivit normelor şi regulilor voastre, iar voi înşivă nu simţiţi nimic.

Meditînd în liniște la toate timpurile și la toate popoarele să ne străduim a descifra totdeauna omenescul din orice sentiment și din orice operă creată de el.

Aşadar inspiraţia divină, spontaneitatea creației și caracterul său araţional, intuiţia artistului care nu cunoaşte secretul pe care-l stăpîneşte, lăsarea artistului în voia subiectului de inspiraţie, valoarea absolută, dincolo de orice ierarhie, a personalităţii artistului, necesitatea unei atitudini plină de modestie a criticului în faţa operei de artă, al cărei interpret trebuie să devină, fără suficienţa şi superioritatea judecătorului, ci iubind opera de artă, şi vădind simpatie umană şi toleranţă pentru sensibilitatea celorlalţi ; sentimentul infinitei varietăţi a artei ; şi ironie şi dispreţ faţă de reguli, faţă de orgoliul poporului ales, faţă de condamnarea templului gotic numai fiindcă nu seamănă cu templul grec ; toate acestea sînt, bineînţeles, simple afirmaţii, nimic nu e demonstrat, dar oricine simte că sînt drepte şi adevărate, şi că aparţin, de aceea, nu abstractei, ci concretei raţiuni umane. Nimeni înainte de foarte tînărul Wackenroder nu a simţit toate adevărurile acestea în ansamblul lor, şi nici nu le-a exprimat în vreun fel ; modul lui de a simţi, „dragostea“ lui, l-au dus pînă în miezul adevărului raţional.

Lipsa de maturitate apare în general în aplicaţiile istorice ale principiilor sale, deoarece poseda prea puţine cunoştinţe şi era mult mai timid cînd trata ideile altora decît atunci cînd îşi exprima propriile lui sentimente. În faţa lui Dürer totuşi nu numai că simte toată măreţia artei acestuia, aşa cum nu reuşise nimeni înaintea sa, dar îşi justifică sentimentele cu o precizie critică :

> Nici unul din personajele sale nu trăiește doar pe jumătate, așa cum deseori se poate vedea în tablourile pline de afectare ale noilor meșteri ; fiecare din ele e luat din viață și transpus pe pînză. Cine trebuie să se plîngă, se plînge ; cine trebuie să se înfurie, se înfurie ; și cine trebuie să se roage, se roagă. Toate personajele vorbesc, și vorbesc tare și răspicat. Nici un braț nu se mișcă inutil sau numai pentru încîntarea ochiului sau pentru a umple spațiul ; toate membrele, totul ne vorbește în mod egal, cu forță, astfel încît simțim în noi, cu toată fermitatea, sensul și sufletul întregului. Credem în orice lucru pe care ni-l reprezintă artistul, și nimic nu se mai șterge niciodată din memoria noastră... Dar pictorii moderni par să nu dorească de loc ca privitorul să ia în mod serios parte la ceea ce ei îi reprezintă ; ei lucrează pentru niște domni bogați, care nu vor ca arta să-i emoționeze și să le înnobileze spiritul, ci, în cel mai bun caz, să-i umple de uimire și să-i gîdile.

După cum vedeți, sensibilitatea morală a lui Wackenroder l-a dus nu numai la recunoașterea valorilor artei, ci și la justificarea socială a propriei sale descoperiri.

Wackenroder nu a fost singurul scriitor care a atribuit intuiției religioase a universului sarcina esențială în viața spiritului. Cu o energie intelectuală mult mai mare, Schleiermacher *(Über die Religion — Despre religie,* 1799) susținea raportul dintre individual și infinit, considerînd că fiecare om e un fel de compendiu al umanității. În același an apărea *Die Christenheit oder Europa (Creștinătatea sau Europa)* a lui Novalis, în care se glorifică evul mediu din pricina catolicismului său, fiind opus, ca epocă de aur, detestatului iluminism.

Ideile lui Wackenroder au fost răspîndite de prietenul său Tieck și au avut o deosebită influență asupra lui Friedrich Schlegel și a nazaritenilor. În 1798 Friedrich Schlegel (1772—1829) aparținea încă neoclasicis-

mului, dar în 1800 își îndreptase simpatia către subiectivismul romantic. Mai tîrziu Schlegel și prietenii săi îi vor redescoperi pe primitivii germani și flamanzi și vor stabili legătura dintre acest gust artistic și mișcarea națională germană. I-a preferat chiar primitivilor italieni, deoarece își imagina că vede în ei un spirit religios mai profund, cu toate că era vorba doar de un spirit religios de altă natură. Oricum, Friedrich Schlegel înțelege frumusețea lui Bellini și a lui Perugino, găsește că e superioară frumuseții lui Fra Bartolomeo, admite că se poate admira cea mai veche școală italiană și vede paralelismul dintre Dante și Giotto, căruia i-l opune pe cel dintre Albani și cavalerul Marino. Drept care sfîrșește prin a dezaproba nu numai gustul, dar chiar și arta pictorilor din familia Carracci. Iar aceasta a fost cea mai importantă consecință a intuițiilor lui Wackenroder. Friedrich Schlegel a emis judecata aceasta de valoare în 1802—1808, două secole după ce pictorii Carracci dăduseră impresia că restauraseră pictura. În timpul secolului al XIX-lea, judecata lui Friedrich Schlegel a fost îmbrățișată de cei mai de seamă critici, dar astăzi critica începe să aprecieze din nou lucrările pictorilor Carracci. E un regres ? Dacă e, așa cum avem credința, trebuie să ducem pînă la ultimele consecințe modul de a simți al lui Wackenroder.

Friedrich Schlegel a mai avut și sarcina de a-i apăra pe nazariteni de atacurile lui Goethe și ale lui Meyer. Trebuia să opună neoclasicismului lui David și emfazei sale pioasele intenții ale nazaritenilor. Sarcină delicată pentru un critic, deoarece rezultatele străduințelor depuse de nazariteni nu aveau nici un fel de valoare artistică. Iar Friedrich Schlegel trebuie să fi simțit asta, deoarece scrisese cu cîtva timp înainte, că se cuvine a ne resemna să nu vedem înflorind arta din pricina raționalismului secolului care a istovit sentimentul.

Studii despre arta evului mediu. În Italia : Cicognara. În Franţa : Seroux d'Agincourt. Rio şi critica mistică. Viollet-le-Duc.

În timpul secolului al XVIII-lea Italia nu a dus lipsă de importante studii asupra evului mediu. În 1757 Lami a compus o dizertaţie asupra pictorilor şi sculptorilor dintre 1000 şi 1300, pentru a se opune dispreţului manifestat faţă de „maniera greacă" în pictură ca şi faţă de „stilul gotic" în arhitectură. În 1766, un matematician, Frisi, a scris un eseu asupra tehnicii constructive a arhitecturii gotice, deosebit de apreciat de Herder, care l-a şi tradus în limba germană. În 1799 Baretti glorifica arhitectura gotică a catedralei din Asti, servindu-se de ideile asimilate în mediul englez în care trăia. În 1785 Della Valle opunea pictura sieneză din Renaştere celei florentine, în felul în care poezia e opusă ştiinţei, iar imaginaţia, gîndirii. În 1813 apare primul volum din *Storia della scultura in Italia* de Cicognara, continuare a operei lui Winckelmann. Respingea epitetul de „barbar" care-i fusese dat artei medievale, considera că spiritul religios e adevăratul făuritor al acestei arte, recunoştea nenumăratele frumuseţi originale ale maeştrilor din secolul al XIV-lea, ajungînd să spună că „în epoca cea mai propice artelor, pe cît a cîştigat stilul în măestrie şi energie, pe atît a pierdut în adevăr şi în puritate" şi că „preţioasele rezultate ale ştiinţei îngrădesc geniul artelor, ţin imaginaţia în frîu şi diminuează forţa puternicului auxiliar al miraculosului". Dar asta nu l-a împiedicat să-l admire pe Canova.

Prezenţa, la Roma, a nazaritenilor germani a dat naştere, între 1830 şi 1840, la nenumărate discuţii care s-au cristalizat în *Manifesto dei Puristi* scris, în 1843, de către Antonio Bianchini şi care urmărea nu atît imitarea primitivilor, cît imprimarea, în pictură, a unei mai mari seriozităţi morale şi religioase. Selvatico şi părintele Marchese au aderat şi ei la acest manifest.

Scanned with OKEN Scanner

Franţa a fost patria lui Seroux d'Agincourt care, mai înainte chiar de Revoluţia Franceză, pregătise monumentala istorie a artei medievale, din secolul al IV-lea pînă în secolul al XVI-lea, care a fost publicată abia în 1823. Seroux d'Agincourt vădea un viu interes pentru maeştrii medievali, pentru valoarea lor intrinsecă, popularizîndu-le opera prin gravuri ; dar ideile lui nu se deosebeau de cele ale lui Winckelmann. La un moment dat îşi justifică chiar opera în felul următor: „Winckelmann a arătat artiştilor ceea ce trebuiau să imite, eu le voi indica ceea ce trebuie să ocolească". Colecţionarul Artaud de Montor, traducătorul lui Dante, simţea o adevărată desfătare în faţa colorítului proaspăt şi a siguranţei de penel a primitivilor. Paillot de Montabert (1829) îi ridica în slăvi pe primitivii italieni, în opoziţie cu pictorii din *Cinquecento,* afirmînd că secolul al XVI-lea marchează începutul decadenţei.

Dintre toţi aceştia cel mai renumit este Rio (1798—1874), autorul lucrării *De l'art chrétien,* a cărei publicare a început în 1836, fiind considerată drept codicele idealului creştin în artă. Noutatea tratării sale istorice constă în capitolul despre şcoala mistică, dedicat lui Beato Angelico. Rio formulează problema critică în felul următor :

> Aici ia sfîrşit competenţa celor care în mod obişnuit se numesc cunoscători, deoarece, pentru a putea aprecia operele lui Angelico e nevoie de un organ deosebit de cel cu care se judecă operele obişnuite. Misticismul este, faţă de pictură, ceea ce este extazul faţă de psihologie. Nu e de ajuns aşadar să determini tradiţiile şcolii ; trebuie să te apropii, cu o simpatie puternică şi profundă, de anumite idei religioase care l-au preocupat pe artist în atelierul său, sau pe schimnic în chilia sa, şi să le pui în legătură cu viaţa spirituală din vremea lor.

Exigenţa era justă, dar insuficientă : simpatia profundă şi înţelegerea vieţii spirituale sînt valabile nu numai pentru şcoala mistică, ci pentru toate şcolile, iar

pe de altă parte, cunoaşterea vieţii religioase în sine nu era de ajuns pentru a garanta criticului că se află în faţa unei adevărate realizări artistice. Aşa că Rio face impresia că se interesează mult mai mult de istoria religiei şi de triumful credinţei decît de istoria artei.

Renaşterea stilului gotic în Franţa e legată de numele lui Viollet-le-Duc (1814—1879), arhitect şi scriitor. Nu încape îndoială că dragostea lui pentru evul mediu a fost mare, dar restaurările monumentelor antice, ca şi scrierile sale, vădesc din păcate un raţionalism exacerbat, care condiţionează şi atenuează simpatia morală a criticului. Acelaşi principiu care, după el, făcea ca folosirea stilului gotic să devină ceva necesar a servit unuia din adversarii lui ca să instaureze un fel de neoclasicism.

Ruskin : împotriva unei ştiinţe a artei,
rezerve asupra Renaşterii, unitatea artelor plastice,
criteriul alegerii, istoria viziunii,
detaşare de arta contemporană.

Trebuie să ne întoarcem în Anglia pentru a găsi, în secolul al XIX-lea, o importantă lucrare critică asupra artei medievale. Adevăratul continuator al lui Wackenroder, chiar dacă nu l-a citit niciodată, cel care a ştiut să-i transpună intuiţiile într-un mare edificiu critic, se numeşte Ruskin (1819—1900). Rădăcinile sale spirituale sînt pur englezeşti. În afara arhitecturii gotice, experienţele, în ce priveşte arta medievală, nu prezentau o prea mare importanţă, afară doar pentru colecţionari. Unul dintre aceştia, William Young Ottley, publicase în 1823 *The Italian School of Design*, unde susţinea că acea perspicacitate a lui Giotto „nu a fost întrecută niciodată". În 1836, un comitat ia hotărîrea să cumpere, pentru colecţiile naţionale, cîteva opere de artă anterioare lui Rafael, deoarece au un stil mai pur şi mai elevat decît celebrele

tablouri ale pictorilor din familia Carracci. Hotărîrii acesteia i se datorește caracterul unic al cunoscutei National Gallery din Londra. Succesul *Artei creştine* a lui Rio a fost mare în Anglia, iar în 1847 apare lucrarea lordului Lindsay, de o factură asemănătoare celei a lui Rio, şi care i-a servit lui Ruskin drept ghid pentru cunoaşterea artei italiene. Merită amintit aici şi americanul Jarves, care a alcătuit o istorie a picturii italiene pînă în secolul al XVI-lea, exprimînd aproape aceleaşi idei ca şi Rio, vădind însă, în calitatea lui de cunoscător, o mai mare seriozitate.

Între timp moda arhitecturii gotice se răspîndea din ce în ce mai mult în Anglia. Un arhitect scriitor, Pugin, încearcă un nou sentiment în ceea ce priveşte spiritualitatea secolului al XVIII-lea. În lucrările sale — *Contrasts,* scrisă în 1835, şi *True Principles of Christian Architecture,* publicată în 1841 — Pugin afirmă că goticul nu e un stil, ci o religie, şi are o valoare mai mare decît stilul grec, deoarece religia creştină are o valoare mai mare decît păgînismul elin. Şi devine catolic, în onoarea goticului, visînd o restaurare a evului mediu chiar şi din punct de vedere social. De la el porneşte în Anglia tentativa de a judeca opera de artă din punctul de vedere al moralităţii creatorului ei, de unde obligaţia sincerităţii celei mai absolute, a adevărului, potrivit cărora elementele esenţiale ale construcţiei trebuie să fie relevate cu toată claritatea în arhitectură.

„Torţa adevărului" lui Ruskin este aşadar determinată încă de Pugin. Ruskin însă nu-l apreciază pe Pugin, el posedă o sensibilitate artistică mai viguroasă şi mai pură. De aceea se detaşează de moda contemporană a goticului şi porneşte în căutarea adevăratului gotic vechi, cel din Veneţia sau din Amiens. Adevărata origine a criticii sale de artă nu rezidă nici în religie şi nici în morală, ci într-un sincer entuziasm pentru artă.

> Există în mine un instinct puternic, pe care nu-l pot analiza, care mă îndeamnă să scriu despre lucrurile pe care le iubesc şi să le desenez, nu pentru a-mi cîştiga un

renume, nu pentru binele celorlalţi, şi nici chiar spre propriu-mi avantaj, căci e un fel de instinct cum e acela de a mînca şi a bea. Mi-ar plăcea să desenez fiecare piatră în parte, din toată catedrala San Marco din Veneţia, din toată Verona, pentru a mi le vîrî în cap bucată cu bucată.

Aşa-i scria din Verona tatălui său în 1852. Şi tocmai această sensibilitate pasionată i-a permis lui Ruskin să depăşească limitele educaţiei sale morale şi religioase pentru a putea ajunge la înţelegerea artei, aşa cum bine au văzut contemporanii săi, şi cum nu mai înţeleg criticii din vremea noastră. Gîndirea lui Ruskin nu e, bineînţeles, organizată logic, cum nu e nici aceea a lui Wackenroder, dar trebuie totuşi să fim convinşi că orice organizare logică ar fi făcut ca intuiţiile lui Ruskin să-şi piardă ceva din valoarea lor pozitivă.

Se ridică împotriva „regulilor" desenului, cărora le substituie principiul dragostei : un lucru „dacă nu a fost desenat din dragoste pentru el, nu va fi niciodată just, iar dacă e desenat din dragoste, nu va fi niciodată greşit, deoarece deformaţiile dragostei sînt mai adevărate decît maxima exactitate matematică". În faţa naturii grecii greşesc din simpatie umană :

Cînd ne apropiem de lucrurile din natură simţim că fîntîna cîntă şi că florile, pline de drăgălăşenie, ne înveselesc. Iar noi ne simţim fericiţi, fără a ne lăsa înşelaţi că lucrurile stau într-adevăr astfel. Acceptăm simpatia naturii, pe care nu credem că ne-o dă ; şi dăruim simpatia noastră naturii, pe care nu credem că o primeşte. Grecul însă nu şi-a ţinut niciodată zeii departe de natură. Nimfa absoarbe umanitatea copacului, naiada, aceea a apei. Mulţumit de simpatia sa umană, grecul se apropie de unde şi de fibrele lemnului fără nici un fel de simpatie.

Iată religia naturală a lui Ruskin, pe care o identifică cu „sentimentele de dragoste, de respect sau de teamă cu care spiritul omenesc îşi formează propriile lui concepţii despre esenţa spirituală". E firesc deci ca

lui Ruskin să nu-i placă pictura religioasă a timpului său. În evul mediu „arta slujea pentru reprezentarea unor evenimente religioase, acum evenimentele religioase sînt folosite pentru a face cunoscută arta". Ruskin scrutează sinceritatea artistului, și-și dă bine seama că atunci cînd folosește religia pentru artă o face din indiferență morală, iar rezultatul e departe de a fi artă adevărată ; în vreme ce, cînd artistul e animat de un sincer sentiment religios, arta poate lua naștere în mod spontan. În privința aceasta Ruskin are unele rezerve chiar și cînd e vorba de Beato Angelico.

> Adorați un șoim așa cum făceau egiptenii, și-l veți picta așa cum nu-l va picta niciodată cel ce vede în el un biped cu pene, deoarece extazul pe care îl veți încerca va trece prin mîinile voastre pe pînză și vă va da puterea de a împărtăși și altora același elan.

Iată cum poate descoperi sentimentul religios esența artei în comuniunea mistică cu natura, în extaz.

După ce clarifică astfel natura artei, Ruskin o examinează pe cea a artistului.

> În lumea aceasta funcția artistului este aceea de a fi o ființă clarvăzătoare și vibrantă, un instrument atît de gingaș și de sensibil, încît nici o umbră, nici o culoare, nici o linie, nici o expresie evanescentă și fugară a lucrurilor vizibile care-i stau în preajmă, nici una din emoțiile pe care acestea toate ar fi să le împărtășească spiritului care i-a fost dat, să nu poată fi uitată sau slab înregistrată în cartea memoriei. Sarcina artistului nu e aceea de a gîndi, de a judeca, de a argumenta și de a cunoaște. Nici unul din lucrurile acestea nu e făcut pentru el, viața lui nu are decît două scopuri : să vadă și să simtă.
>
> Noi cerem artei să fixeze ceea ce e fugitiv, să clarifice ceea ce e neinteligibil, să dea corp la ceea ce nu are măsură, să imortalizeze lucrurile care nu durează. Tot ce

este infinit și miraculos, tot ce poate omul percepe fără să înțeleagă, să iubească fără să poată defini, acesta este scopul integral al artei celei mari.[1]

Acesta e idealul artistului, pe care Ruskin nu-l mai găsește după secolul al XVI-lea, din pricina triumfului științei și a urmării lui, înțepenirea rațională a minților. Suferința pe care i-o pricinuiește intelectualismul în artă îl avertizează că pînă și în Renaștere s-au infiltrat oarecari păcate ale orgoliului științific.

Rafael, Leonardo și Michelangelo au fost educați la vechea școală : ei au avut ca maeștri artiști care înțeleseseră cum se cuvine adevăratele limite ale artei, pe care le-au indicat și elevilor lor. Acei maeștri erau aproape tot așa de mari ca și ei înșiși, pătrunși însă de un străvechi și foarte adînc spirit religios. Discipolii s-au împărtășit și ei din acest spirit, dar s-au adăpat, în același timp, de la toate izvoarele înțelepciunii descoperite pe vremea lor ; de aceea au devenit minunile lumii. Uimită, lumea a devenit orgolioasă ; a crezut că măreția celor trei artiști era condiționată de noile descoperiri ale științei, și nu de vechea matcă religioasă : unirea cu aceasta însemna viață, separarea de ea moarte. De atunci, lumea a vrut să producă artiști de talia lui Michelangelo și Leonardo prin învățarea unor norme științifice, și nedumerită a început să se jeluie că nu s-a mai întors nici un Michelangelo, fără să înțeleagă că... învățămîntul științific din vremea lor nu era decît încercarea de a uda niște plante cărora li s-au tăiat rădăcinile.

Defecte de ordin științific apar chiar și la Rafael. În *Uciderea pruncilor*, el a fixat treptele milei și ale groazei : ceea ce înseamnă că spiritul lui filozofic i-a biruit imaginația. Tintoretto a procedat altfel : și-a dat seama că, plasîndu-se în mijlocul mulțimii aceleia agi-

[1] John Ruskin, *Stones of Venice*, 1851—1853. (Cf. John Ruskin, *Însemnări despre artă*, în rom. de Cristina Micușan și Sorin Alexandrescu. Editura Meridiane, 1968).

tate, nici nu se putea gîndi să studieze diversele ei expresii. Din aceleaşi motive nu a redat nici un detaliu al masacrului propriu-zis şi nici paloarea morţii : „nici sînge, nici uciderea pruncilor, ci un clarobscur îmbibat de teroare". Ceea ce este o mare descoperire critică, de un tip cu totul nou în istoria criticii de artă : drama nu devine pictură datorită faptului că păstrează anumite elemente brute din natură, ca paloarea morţii, de pildă, ea nu poate deveni pictură decît atunci cînd se descompune în elemente vizuale, ca acel clarobscur îmbibat de groază. Sensibilitatea morală, şi nu o limpede idee estetică, îl conduce pe Ruskin la o descoperire atît de importantă : ceea ce contează însă e rezultatul.

Pentru a da o definiţie stilului gotic, Ruskin nu se limitează doar la elementele obişnuite de construcţie ale arcului ogival sau ale bolţii în cruce, şi nici ale arcului butant. Analizează toate acestea cu obişnuita lui preciziune, dar merge şi mai departe, se preocupă de „temperamentul şi simţul moral" al artiştilor. Are, de altfel, conştiinţa unităţii de gust în ceea ce priveşte pictura, sculptura şi arhitectura, şi susţine că adevărata arhitectură, aceea care nu e un simplu edificiu ridicat de ingineri, este opera unor sculptori şi a unor pictori virtuali, şi trebuie privită ca o piesă de pictură şi de sculptură. Arhitecţii gotici sînt neciopliţi şi sălbatici, dar tocmai lucrului acestuia i se datoreşte absoluta libertate în ornamentaţie, şi spontaneitatea creaţiei, care nu cunoştea trufia perfecţiunii : „imperfecţiunea e semnul vieţii, alungînd imperfecţiunea înseamnă să nimiceşti expresia, să te opui efortului, să paralizezi vitalitatea". Ruskin admiră la gotici dragostea pentru varietatea fantastică, complet deosebită de dragostea pentru cunoaştere, dragostea lor pentru natură, fără nici o contingenţă cu legile abstracte, gustul lor pentru grotesc, „hotărîrea lor, acea energie specifică ce transmite tensiune mişcării şi fermitate rezistenţei", în sfîrşit generozitatea lor care dă naştere „opulenţei, conferind spontan bogăţie lucrării". Oricine cunoaşte capodoperele artei gotice simte

că indicațiile morale ale lui Ruskin au valoarea unor clarificări critice.

Tot din rațiuni morale, Ruskin se opune celebrului principiu grec al selectării naturii. O selectare de felul acesta i se pare lui Ruskin o adevărată insultă. El iubește, adoră natura, întreaga natură. A selecta presupune a respinge, a dispreţui un element al naturii, ceea ce este un sacrilegiu. Dar dacă toată natura merită să fie reprezentată, nu poate fi reprezentată toată într-un singur tablou de către un singur artist. De aceea artistul nu trebuie să aleagă între lucrurile ce aparţin naturii, ci mai curînd între elementele artei sale ; nu trebuie să aleagă un colţ de natură considerat în mod arbitrar frumos, ci trebuie să aleagă, pentru a-şi exprima dragostea lui pentru natură, mai curînd linii decît culori, mai curînd lumini şi umbre decît forme, sau viceversa. Criteriul alegerii, al selectării, e raportat astfel la modul de a vedea al artistului, de la obiect la raportul dintre subiect şi obiect, de la natură la artă ; aceasta e de asemenea o străfulgerare de geniu.

Misticismul nu-l împiedică deci pe Ruskin să pătrundă în procesul figurativ al artistului, o metodă necesară oricărui fel de critică de artă. Mai mult, Ruskin dă pentru prima dată un conţinut istoric schemelor figurative, ridicîndu-le de pe plan tehnic pe planul gustului :

1 — linie (şcolile primitive) ;
2 — linie şi lumină (ceramica grecească) ;
3 — linie şi culoare (vitraliile gotice) ;
4 — masă şi lumină (Leonardo şi şcoala sa) ;
5 — masă şi cuolare (Giorgione şi şcoala sa) ;
6 — masă, culoare şi lumină (Tiţian şi şcoala sa).

A raporta elementele abstracte ale viziunii la condiţiile istorice specifice însemna să păstrezi doar un singur aspect al abstracţiunii lor, cel care se referă la natură, făcîndu-le să devină concrete relativ la un moment al gustului. În realitate Ruskin nu urmăreşte să răpească chiar cu totul elementelor figurative caracterul

lor concret uman. Dacă vede un progres al gustului în trei timpi : 1 — linie, 2 — suprafață, 3 — masă sau spațiu în adîncime ; vede și cum a purces omul la realizarea acestui progres, adică pe două căi, aceea a clar-obscurului și aceea a culorii ; și identifică „calea clar-obscurului cu tendința științifică a concepției abstracte despre realitate, iar calea culorii cu dispoziția spontană liberă, senină, sănătoasă a fanteziei artistice.“ Aceasta înseamnă a face o veridică istorie a gustului. Tocmai datorită acestei capacități de a identifica gustul artistului cu una sau mai multe scheme figurative, reușește Ruskin să se elibereze de prejudecata clasică a superiorității formei asupra culorii, să descopere frumusețea liniei la Botticelli, să înțeleagă că frumusețea catedralei San Marco e o frumusețe de tip coloristic, și să ajungă la atîtea și atîtea alte descoperiri critice.

Eliberarea de prejudecățile neoclasice, justificarea valorii artei medievale, printr-o miraculoasă fuziune de sensibilitate estetică și morală, sînt niște merite așa de mari, încît trebuie să recunoaștem totuși că astăzi, cu toată uitarea care s-a așternut peste opera lui, Ruskin, în calitatea lui de critic de artă, e mai actual ca oricînd, și că multe din pozițiile sale nu au fost încă depășite.

Și de aceea încercăm o oarecare mîhnire cînd trebuie să constatăm gravele daune pe care le-a adus critica romantică prin faptul că s-a detașat de arta contemporană, privind numai spre evul mediu, așa cum făcuse și critica neoclasică, privind numai spre evul antic. Adevărul e că sensibilitatea estetică a lui Ruskin, în fața operelor de artă contemporane cu el, pare să se anuleze. El este de fapt răspunzător de acea alterare a gustului englez, și din păcate nu numai a celui englez, pricinuită de prerafaeliți ; se știe că ei și-au precizat maniera independent de Ruskin, dar poate că fără Ruskin nimeni nu și-ar mai aminti astăzi de ei. Pînă și imitațiilor gotice din timpul său le-a dat uneori girul, chiar dacă a regretat după aceea, sau l-a iritat felul în care au fost aplicate, în arhitectură, principiile sale. În timpul seco-

B. Institutul Pedagogic - Iaşi

lului al XIX-lea cei mai buni pictori cărora le-a dat naştere Anglia au fost Constable şi Bonington ; Ruskin însă nu i-a preţuit, lăudîndu-l în schimb pe Turner, mult inferior acestora. Delacroix şi peisagiştii francezi din jurul lui 1830 au fost mai pătrunzători decît Ruskin. El a fost prea absorbit de valorificarea artei evului mediu ca să mai poată înţelege ceea ce se petrecea în jurul lui.

Oricum, Ruskin a fost încununarea criticii romantice, care va rămîne ca un moment etern al criticii de artă, ca simbolul acelei valori morale care e inerentă oricărei critici de artă.

William Morris

Tocmai de aceea consecinţele gîndirii lui Ruskin se fac simţite în domeniul moralei nu mai puţin decît în domeniul criticii. William Morris (1834—1896), cel mai direct discipol al său, e mai curînd un temperament de reformator social şi un pionier al „socialismului utopic" ca Owen şi Fourier, decît un artist şi un critic de artă. Dar violenta lui denunţare a marii industrii ce se ridica tocmai atunci pe ruinele tradiţiilor meşteşugăreşti îl împinge spre un adevărat apostolat, care se concretizează în întemeierea unei şcoli de arte şi meserii, întru apărarea tradiţiei, a frumuseţii care se transmite din generaţie în generaţie graţie tehnicilor manuale, a artei în calitatea ei de *ethos* popular sau de expresie a spiritualităţii religioase.

Era tot exaltarea ruskiniană a primitivilor împotriva intelectualismului clasic ; dar cu un conţinut mai precis şi cu un accent social mai marcat. Morris intuieşte, deşi în mod confuz şi sub presiunea unor puternice interese politice, că obiectivul artei moderne începea să se deplaseze de la natură către viaţa oamenilor şi că aspiraţia religioasă a lui Ruskin, pentru a nu se pierde într-un vag misticism, trebuia orientată către un scop moral.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VII

FILOZOFIA IDEALISTĂ ŞI ISTORIA ARTEI

Conceptul de artă şi adevărul artistic.
Detaşarea de arta contemporană. Pictorii de idei.

INCEPÎND cu Xenocrate, şi apoi de la Dante pînă la Diderot, arta a fost judecată în strînsă corelaţie cu o producţie artistică concretă, de unde echilibrul între factorul pragmatic şi cel ideal. Critica neoclasică şi romantică a pierdut echilibrul acesta deoarece s-a dedicat în întregime artei trecutului, iar din arta contemporană a ales ceea ce era mai puţin artă.

În critica idealistă se poate spune că factorul pragmatic a dispărut cu desăvîrşire. Către mijlocul secolului al XVIII-lea, făcîndu-se inventarul spiritului uman, s-a observat că o porţiune din acest spirit nu era încă definită, şi că ea coincidea cu activitatea artistică. S-a descoperit astfel autonomia artei, şi din această descoperire ia naştere ştiinţa filozofică a artei sau estetica. Din ştiinţa esteticii, ca definiţie a artei în totalitatea ei, au derivat diferite principii conducătoare pentru critica de artă. Toate acestea s-au închegat nu fără un anumit interes pentru opera de artă, dar fără ca interesul acesta să constituie un element esenţial. Idealiştilor le-a fost de ajuns să cugete asupra conceptului de artă, nu asupra unei anumite opere de artă.

Pe de altă parte, tocmai faptul de-a cugeta asupra conceptului de artă a contribuit la modificarea ritmului gîndirii şi la crearea unei concepţii complet noi despre istorie. Istoriei faptelor materiale i se substituie istoria activităţii spirituale sub toate aspectele ei. Nu numai că nu s-au mai scris opere cuprinzînd vieţile artiştilor, dar nici măcar vreo istorie a frumosului abstract, aşa cum făcuse Winckelmann ; s-a scris istoria artei, în dezvol-

Scanned with OKEN Scanner

tarea ei strîns legată de dezvoltarea spiritului. Realitatea spiritului a fost concepută tocmai în cadrul acestei dezvoltări, şi nici măcar *ideea* n-a mai rămas statică şi abstractă, ca în vechea metafizică. Acestea sînt premisele teoretice ale istoriei artei ca istorie a spiritului artistic, şi sînt premisele esenţiale pentru o istorie a artei aşa cum poate fi concepută chiar şi astăzi.

Totuşi o asemenea istorie a artei nu a fost realizată atunci, sau n-a fost realizată pe deplin, şi nu e realizată de altfel nici astăzi. De ce ? Fiindcă n-a existat acea coincidenţă între factorul pragmatic şi factorul ideal. De aceea s-a făcut mai curînd istoria conceptului de artă, decît a artei în realitatea ei concretă. Sub aspectul teoriei estetice starea aceasta de lucruri a avut drept urmare faptul că s-a atribuit artei funcţia de a deschide uşa spre Infinit, de a cunoaşte Absolutul, şi de a lăsa raţiunii şi ştiinţei sarcina de a cunoaşte Finitul. Arta devenea în felul acesta un soi de superfilozofie, sau o cvasifilozofie, dar caracterul ei specific de artă dispărea.

Asupra istoriei artei efectul a fost următorul : s-a început să se reprezinte simbolurile diferitelor concepţii religioase, ale instituţiilor politice sau ale tendinţelor morale, pierzîndu-se din vedere atît opera de artă cît şi personalitatea artistului. Şi nu pentru că ar fi lipsit conştiinţa individualităţii, căci tocmai filozofia idealistă făcuse teoria individualităţii, dar, considerînd individualitatea drept simbol al universului, atenţia tuturor era concentrată asupra universalului, pierzîndu-se din vedere individualul.

Filozofii individualismului erau spirite prea serioase pentru a nu fi simţit nevoia de a da ideilor lor un conţinut, de a stabili un contact cu realitatea artei. Şi-au îndreptat atenţia asupra artiştilor pe care-i încurajau şi-i promovau romanticii, nazaritenii, dar şi-au dat repede şi bine seama de sărăcia lor spirituală. Dacă ar fi aflat vreodată de existenţa unui Fragonard, ar fi fost firesc să-l considere lipsit de „idei". Despre Goya n-au ştiut probabil nimic. În ceea ce-i priveşte pe artiştii se-

colelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, i-au privit cu indiferenţă, deoarece îi considerau oarecum ca pe nişte reprezentanţi ai senzualismului, iar dacă s-au interesat în vreun fel de ei au făcut-o din pur amuzament. Au luat însă foarte în serios arta antichităţii, fiindcă aveau la îndemînă un mediator foarte eficace în opera lui Winckelmann. Am menţionat faptul că atît Goethe cît şi Hegel îl considerau pe Winckelmann asemenea unui mit. Au învăţat mai curînd de la Winckelmann decît de la Platon sau Plotin că în arta antică exista ideea, ideea de frumuseţe. Dar nu şi-au dat seama că acea idee de frumuseţe abstractă era foarte deosebită de ideea lor despre o artă existentă în cursul desfăşurării istorice. Au luat aşadar de la Winckelmann ideea perfecţiunii unice a unei unice perioade a artei greceşti şi a unei unice arte, sculptura. Şi au considerat că acea perfecţiune este ideea de frumuseţe, ce transcede toată desfăşurarea istoriei. Expresia tipică a unui asemenea paradox se află în faimoasa teorie a lui Hegel despre moartea artei în timpurile moderne, care a fost descoperirea, tip *enfant terrible*, a unei convingeri larg răspîndite. Eroare evidentă şi care infirmă o întreagă concepţie despre artă.

Datorită aşadar înstrăinării de viaţa artistică autentică a timpului său, ca şi mitului lui Winckelmann, estetica idealistă, cu toate premisele sale teoretice fundamentale pentru orice ulterioară istorie a artei, nu a exercitat o influenţă binefăcătoare asupra artei, iar asupra judecării operelor de artă nu a avut decît o influenţă destul de indirectă. Asemenea influenţă indirectă poate fi redusă la o afirmare mai fermă a valorii spirituale a operei de artă, deoarece era formulată după toate regulile logicii. A fost nevoie de mulţi ani, şi de o renaştere a picturii, pentru ca unii critici, convinşi de spiritualitatea artei, să înţeleagă caracterul specific al artiştilor autentici, fie ei moderni sau contemporani. Eliberarea de neoclasicism, pe care o iniţiaseră între timp romanticii, a găsit un obstacol destul de serios în estetica idealistă. Aceasta presupunea de fapt artiştilor şi criticilor un ideal clasic care era anacronic, care nu

putea fi realizat decît în sînul neoclasicismului, şi care se considera drept model al unei activităţi umane de mult apuse.

Cîţiva pictori din Germania, ca de pildă Cornelius, Kaulbach şi Rethel, care au avut oarecari legături şi cu nazaritenii, şi-au căutat sursa de inspiraţie în gîndirea idealistă. Un admirator de-al lui Cornelius, Raczynski, scria, plin de prudenţă, în 1838 :

> Cornelius priveşte subiectele pe care le tratează dintr-un punct de vedere foarte elevat. Studiul naturii şi latura tehnică a artei îl preocupă mai puţin. De aceea, deseori pare că figurile lui cele mai pline de forţă şi de grandoare sînt oarecum lipsite de viaţă : s-ar putea spune chiar că în personajele sale sîngele nu mai circulă.

Era inevitabil ca lucrul acesta să li se întîmple tuturor „pictorilor de idei", foarte rari de altfel în toate ţările, cu excepţia Germaniei.

În Franţa, în schimb, unde viaţa artistică era mai intensă, cînd s-a renunţat la gustul instaurat de David şi la tendinţele lui filozofice, pictorii au preferat să se inspire din romantismul, fie chiar şi tulbure, al unui Byron, decît din idealismul olimpian al unui Hegel, rezultatul fiind o renaştere artistică în numele lui Delacroix.

Baumgarten. Kant şi judecata de gust. Schiller.
Wilhelm von Humboldt. Goethe şi caracteristicul.

În Germania estetica a luat naştere mai curînd ca urmare a meditaţiei asupra conceptului de artă decît asupra experienţei activităţii artistice. Aceasta şi explică de altfel valoarea ei filozofică, mai temeinică şi mai sigură decît a oricărui sistem precedent de gîndire asupra artei, şi aceasta explică şi slăbiciunea ei ca introducere la judecata asupra artei.

Scanned with OKEN Scanner

Se ştie că prima lucrare intitulată *Aesthetica,* publicată între 1750 şi 1758, aparţine lui Baumgarten (1714—1762), care, fiind un maestru în analiza logicii scolastice, îşi dădea seama de limitele acesteia. El se baza pe cunoscuta *lex continui* a lui Leibniz, cu alte cuvinte pe percepţiile obscure, confuze şi distincte. Lăsînd simţurilor percepţiile obscure, şi raţiunii pe cele distincte, Baumgarten recunoaşte că acea cunoaştere confuză, cunoaşterea prin intermediul artei adică, posedă o perfecţiune diferită de perfecţiunea cunoaşterii distincte, adică a ştiinţei ; şi de aceea consideră că arta e un mod activ de cunoaştere, chiar dacă e anterior modului de cunoaştere ştiinţifică, şi diferit de el. În felul acesta atribuia artei un domeniu propriu în sistemul spiritului uman, subliniind prin denumirea de *Estetică,* denumire care a şi rămas, definiţia acestei noi ştiinţe.

Immanuel Kant (1724—1804) care, chiar şi în estetică, reprezintă punctul de plecare al gîndirii idealiste, meditează la întreaga activitate anterioară în legătură cu judecata de gust şi dă esteticii sale numele de *Critica puterii de judecată* (1790).

Gustul, care judecă dacă o operă este frumoasă sau nu, are pretenţia că judecata lui e universală, fără să poată produce demonstraţia raţională a justeţei judecăţii sale. De aceea nu se poate da nici o regulă obiectivă, cînd este vorba de gust, care să stabilească cu ajutorul conceptelor ce este frumosul, deoarece fiecare judecată ce derivă din gust este o judecată de ordin estetic ; cu alte cuvinte, cauza determinantă a acestei judecăţi este sentimentul subiectului, nu un concept al obiectului. A căuta un principiu al gustului, care să fie criteriul universal al frumosului cu ajutorul unor concepte determinate, este o străduinţă zadarnică, fiindcă ceea ce se caută astfel e imposibil şi contradictoriu în sine. Nu există o ştiinţă a frumosului, ci numai critica acestuia, şi nu există nici ştiinţe frumoase, ci numai arte frumoase. În faţa unei opere de artă frumoasă trebuie să avem conştiinţa că această operă e artă şi nu

natură ; dar finalitatea formei sale trebuie să apară liberă de orice constrîngere a unor reguli impuse, ca şi cum ar fi un simplu produs al naturii, adică un produs spontan şi nu rod al voinţei. Arta frumoasă e arta geniului. Geniul trebuie să fie original, dar pentru a evita să fie arbitrar trebuie să producă un model, fără să ştie cum îşi realizează propria-i operă.

În felul acesta Kant face distincţia între subiectiv şi arbitrar în artă şi în judecata artistică, respinge orice regulă artistică, face fuziunea între conceptul de frumos şi cel de artă, deosebeşte arta de ştiinţă, arta de natură, simţurile de imaginaţie şi accentuează caracterul spontan şi original al geniului făuritor de artă. Principii atît de adevărate încît au devenit un patrimoniu comun. Pe de altă parte, Kant a înţeles că şi arta aparţine unei tradiţii care trebuie *continuată,* dar nu *imitată,* deoarece ruperea de tradiţie ar însemna întoarcerea la grosolana activitate naturală, pe cînd imitarea ar însemna renunţarea la originalitatea geniului. Aceasta era o modalitate de a recunoaşte tradiţia civilizaţiei artistice proprie timpului său, şi de a nega imitarea antichităţii.

În celebrul său opuscul despre *Poezia ingenuă şi sentimentală,* Schiller (1759—1805) face o adevărată pledoarie pentru recunoaşterea valorii poeziei moderne, cu toate aspectele ei diferite de cele ale poeziei antice, încercînd în acelaşi timp să definească această valoare prin caracterul ei mai curînd infinit decît finit, mai curînd spiritual decît material. Lessing însă spusese că sculptura e condiţionată de spaţiu, iar Schiller admite că o operă destinată ochiului îşi găseşte perfecţiunea numai între limitele percepţiei vizuale : de aici superioritatea sculpturii antice asupra celei moderne. De pictură nu spune nimic. Sculptura şi pictura fuseseră diferenţiate de Herder în felul următor : „Sculptura e adevăr, pictura e vis ; prima e toată numai reprezentare, a doua e opera unui vrăjitor. Cea mai frumoasă pictură e un poem, visul unui vis". Pictura ar ţine aşadar de caracterul modern, refuzat sculpturii.

Wilhelm von Humboldt (1767—1835) merge şi mai departe : poezia antică produce aceeaşi impresie ca şi frumoasele fragmente de sculptură greacă. Poezia modernă, dimpotrivă, produce mai curînd efectul unei bucăţi muzicale melodioase şi emoţionante. Entuziasmul lui Winckelmann pentru statuile greceşti şi definiţiile valorii plastice date de Lessing îndeamnă aşadar ca, în viaţa modernă a artei, să se renunţe la sculptură în favoarea muzicii. Menţionez că mulţi ani după Humboldt, Walter Pater făcea teorii tocmai asupra faptului că orice artă tinde spre stadiul muzical. Humboldt încearcă apoi să explice psihologic diferenţa : grecii aveau o intuiţie sensibilă externă, care-i dirija spre proporţie şi armonie ; modernii posedă un simţ lăuntric care creează condiţii favorabile pentru contraste mai marcate, treceri mai violente, disensiuni iremediabile ale sufletului cu el însuşi. Cînd Humboldt analizează şi mai strîns concepţia sa despre intuiţia sensibilă externă a grecilor, recade în eroarea antichităţii de a căuta ideea formei, bazîndu-se pe matematică şi anatomie, şi preamărind arta greacă deoarece era ajutată de ştiinţă. Fericitele idei ale lui Kant şi îndrăzneaţa mişcare romantică nu mai alcătuiau o sursă de inspiraţie. Mult mai demne de menţionat sînt explicaţiile date de Humboldt asupra caracterului creator al artei, în virtutea cărora îmbinarea elementelor extraartistice duce, prin munca artistului, la ceva cu totul nou, refuzul său de a recunoaşte frumosul în valoarea obiectului, adică în elementele străine actului de creaţie ; în sfîrşit, refuzul său de a admite ierarhia genurilor : forma fiind elementul esenţial al artei, pictorul de istorie va avea o mai mare însemnătate ca om decît pictorul de flori, dar acesta din urmă nu e mai puţin pictor decît cel dintîi.

Kant, Schiller şi Humboldt au fost preocupaţi mai cu seamă de ideile privitoare la artă ; pe Goethe (1749—1832) îl interesau şi operele de artă, dar mai mult în calitatea lui de poet şi de artist decît în aceea de critic. La Roma se complace în a studia mai curînd desenul decît în a analiza operele de artă ; şi se simte

cuprins de admiraţie în faţa acelui tip de cunoscător care ştie să se renege pe sine şi să se subordoneze obiectului, ceea ce e, cu siguranţă, necesar pentru cine vrea să înţeleagă, dar nu e suficient, deoarece criticul, în loc să se renege pe sine, trebuie să facă, dimpotrivă, legătura dintre propriile sale idei şi sentimente cu cele ale artistului de care vorbeşte. În tinereţe, cum s-a mai spus, Goethe a luat parte la mişcarea romantică, exaltînd arta gotică în calitatea ei de artă germană ; mai tîrziu însă, nevoia lui de universalitate pe de o parte, şi experienţa complexă a oricărui fel de tehnică pe de alta, l-au făcut să preţuiască mai presus de orice arta greacă, şi s-o ponegrească pe cea gotică. Clasicismul său se vădeşte cu toate acestea îmbibat adesea de experienţa directă a artei moderne ; crede, de pildă, că orice artă plastică tinde spre pictură, şi vorbeşte în termeni superlativi de Rubens şi de pictorii olandezi din secolul al XVII-lea. Şi crede că a rezolvat problema anticilor şi a modernilor preamărindu-l pe Rafael, care nu s-a lăsat influenţat de arta greacă niciodată, dar care şi-a conceput operele ca un grec. Goethe nu e de părerea lui Lessing cum că artiştii antichităţii ar fi reprezentat numai frumosul, şi nici de părerea lui Winckelmann că ar fi exprimat numai tăcuta măreţie a unei calme placidităţi : grecii au reprezentat *caracteristicul* sub toate formele posibile. Şi tocmai nevoia de a preciza, de a defini, de a concretiza în artă îi sugerează să reia problema distincţiei artelor făcută de Lessing. Artele, spune Goethe, au o anumită tendinţă în a se dizolva unele în altele ; dar datoria, meritul şi demnitatea adevăratului artist constau în a pune pe propriile sale baze fiecare artă şi fiecare gen de artă, şi în a şti să le izoleze cît mai mult posibil. Mai puţin original ne apare Goethe cînd încearcă să schiţeze o istorie a artei : imaginează o dezvoltare „psiho-cronologică“ a artei, care nu e altceva decît drumul către perfecţiune, cu firească ei decandenţă, pe care îl cunoaştem de la Bellori pînă la Winckelmann. ,

În timpul călătoriilor pe care le-a făcut în Italia, Goethe are cîteva fericite intuiţii personale asupra lui Palladio, Paolo Veronese şi Tiţian de pildă, dar repetă şi multe locuri comune fără să le fi controlat. Un interesant contrast între intuiţia sa şi locurile comune a fost prilejuit de contemplarea, la Bologna, a unor tablouri de Guido Reni : „în vreme ce geniul divin al lui Guido şi penelul său te atrag, ai vrea să-ţi întorci ochii de la anumite subiecte atît de oribil de stupide încît nu există cuvinte îndeajuns de tari pentru a le condamna. Guido îşi tratează eroii spirituali ca pe nişte manechine pentru a-i drapa în superbe mantii cu largi falduri. Nimic care să ofere o idee omenească. Chiar dacă aş consulta istoria, în momentul acesta de proastă dispoziţie, aş fi tentat să exclam : credinţa a reînviat într-adevăr, artele, dar superstiţia a pus stăpînire pe ele şi le-a împins din nou spre ruină."

Cu alte cuvinte, Goethe şi-a dat bine seama că tablourile lui Guido Reni nu sînt artă ; deoarece însă a auzit de mii de ori repetîndu-i-se că Guido e un geniu divin, a atribuit bisericii rezultatul lamentabil la care ajunsese : pasaj în care slaba pregătire a criticului şi finețea poetului coincid în mod exemplar.

În concluzie, Goethe, cu toată dragostea lui pentru arta plastică, a acceptat judecăţile tradiţionale, dar a profitat şi de ideile cele noi, însufleţindu-le şi pe unele şi pe altele cu o seamă de intuiţii fericite.

Herder şi raportul dintre artă şi istorie.
Cei doi Schlegel şi raportul dintre
critică şi istoria artei.

Un alt grup de scriitori meditează în mod special asupra posibilităţii de a trata arta din punct de vedere istoric. Primul dintre ei este Herder (1744—1803). Îl

admiră pe Winckelmann, dar simte nevoia unei concepţii istorice mai profunde. Gustul depinde de sensibilitatea fiecărui individ în parte, dar datorită experienţelor e într-o veşnică devenire ; ca şi imaginaţia, gustul aparţine unei anumite epoci istorice. Pentru Winckelmann arta e darul făcut lumii întregi de către un popor ales, poporul grec ; pentru Herder, arta este apariţia lui Dumnezeu în cursul evolutiv al istoriei. Cu toate acestea prejudecata clasică îl face să admită că formele sculpturii (citiţi : greceşti) sînt eterne, deoarece corespund adevăratei naturi umane ; în vreme ce imaginile picturii se schimbă după epoci, deoarece pictura depinde de efectele de umbră şi lumină, în cadrul cărora spiritul artistului se poate modifica în toată libertatea ; Herder însă nu-şi dădea seama că în felul acesta conferea picturii caracterul de artă, pe care i-l retrăgea sculpturii.

Cu toate acestea Herder cunoştea teoria lui Riedel (1767) cu privire la pericolul ce rezida în faptul de a trece cu vederea ideea universală a artei şi de a lua în consideraţie numai aspectele ei istorice. Riedel susţinea, într-adevăr, că gustul varia de la popor la popor potrivit climei, obiceiurilor, modei şi altor lucruri, şi varia de asemenea de la secol la secol, ba chiar şi de la individ la individ. De aceea a opune un bun gust unui prost gust era o eroare de transfer de la criteriul adevărului la cel al frumosului care nu are criteriu, deoarece coincide cu plăcerea şi neplăcerea. Pentru a respinge teoria lui Riedel ar fi fost de ajuns conceptul kantian al gustului subiectiv cu pretenţie de universalitate. Herder opune nevoia eliberării de limitele naţionale, temporale şi personale ale gustului, pentru ca frumosul să poată fi gustat acolo unde se află, în toate timpurile, la toate popoarele şi în toate speciile gustului ; oriunde, desprins de tot ceea ce îi este străin, ca să poată fi gustat şi simţit în mod pur. Sfera gustului e infinită, ca şi istoria umanităţii, perimetrul circumferinţei sale cuprinde toate secolele şi toate operele, iar

el şi frumuseţea se află în centru. Cine nu are gust, în înţelesul normal al cuvîntului, nu poate avea nici chiar un gust grecesc. În modul acesta, coincidenţa dintre caracterul istoric şi caracterul teoretic al criticii de artă era bine sesizată.

Wilhelm Schlegel (1767—1845) încearcă să extragă, din estetică, o *teorie filozofică* a artelor, care să precizeze autonomia, sfera şi limitele fiecărei arte în parte. Istoria trebuie să se ocupe numai de realitate, dar atunci cînd se face simţită şi teoria îşi pierde caracterul de cronică. Teoria oferă istoriei raportul dintre fiecare aparenţă şi ideea de artă, în vreme ce istoria oferă teoriei exemple pentru conceptele sale. Opera de artă este finită în sine, cu toate acestea i se poate face istoria deoarece e supusă limitelor şi raporturilor naţionale. Timpul şi mediul oferă materia pentru eternul spirit al artei. Geniile individuale sînt înţelese numai ca apariţii singulare ale marelui geniu al umanităţii. De aceea concepţia istorică a lui Winckelmann despre perfecţiunea unică a unei anumite perioade a artei greceşti se vădeşte depăşită : chiar şi perioadele aparent barbare sînt o disonanţă necesară în arta umanităţii.

Cît despre critică, aceasta se află la mijloc, între istorie şi teorie : criticul are nevoie, în acelaşi timp, şi de teoria şi de istoria artei. De aceea el trebuie să respingă critica părţilor frumoase ale unui tablou, care e atomistă şi antiistorică.

Aceste idei au rămas fundamentale şi pentru istoria critică modernă : judecăţile critice concrete ale lui Wilhelm Schlegel sînt însă mult mai puţin interesante. Datorită ideii autonomiei sculpturii, Schlegel crede că, din clipa în care Ghiberti a folosit relieful pictural, a început decadenţa sculpturii ; fiindcă arhitectura nu are un model natural, ar depinde de o idee originală a spiritului omenesc ; aprecierea negativă, din raţiuni clasice, a arhitecturii gotice nu e dată complet uitării, cu toate că goticul e arta germană prin excelenţă. În fine,

Schlegel se şi contrazice, cînd criticînd, cînd glorificînd pictura lui Correggio şi Rembrandt.

Friedrich Schlegel (1772—1829) se ocupă şi el de istoria artei, merge însă şi mai departe, şi nu admite altă teorie a artei în afară de o teorie istorică, fără a putea indica în ce constă aceasta. Îşi dă seama de importanţa sensibilităţii vizuale pentru a înţelege valorile artei, şi se ocupă de culori, de lumini şi de forme. În acelaşi timp însă supraevaluează poeticul în dauna tehnicului, imaginaţia în dauna viziunii, problema temei în dauna aceleia a formei, ajungînd în cele din urmă la o interpretare alegorică. Vede, în Van Eyck, întruparea idealului creştin, în Rafael întruparea celui păgîn, iar în Altdorfer întruparea ideii cavalerismului german. Mai rău chiar, nici Friedrich şi nici Wilhelm Schlegel nu fac distincţia dintre istoria artei şi descrierea poetică, şi înclină către pseudopoezia istorică. De aceea nu reuşesc să dea numeroaselor lor motive critice, noi şi importante, nici structură istorică şi nici formă critică.

Schelling : finitul şi infinitul. Artistul în calitatea lui de creator.

Scriitorii de care am vorbit pînă acum pregătesc, fiecare în felul său, estetica idealistă ale cărei baze au fost puse apoi de Schelling şi de Hegel.

Schelling (1775—1854) reia una din ideile curente asupra operei de artă — ca sinteză a două contrarii — şi precizează că cele două contrarii sînt activitatea conştientă şi cea inconştientă, a căror opoziţie rămîne infinită. Dar, fiindcă aceste două activităţi trebuie să fie prezentate ca unite în produsul respectiv, prin mijlocirea acestuia infinitul va fi exprimat într-un mod finit. Independent de ceea ce a pus cu vădită intenţie, artistul

reprezintă în mod instinctiv un fel de infinit, pe care nici un intelect finit nu e capabil să-l dezvolte în întregime Frumusețea e tocmai infinitul exprimat în mod finit. Iar sentimentul care însoțește depășirea contradicției este ceea ce se numește *catharsis*, calma și senina măreție, chiar și atunci cînd opera de artă ar fi să redea expresia cea mai înaltă a durerii sau a bucuriei.

Arta se deosebește de natură, întrucît în natură lipsește orice fel de activitate conștientă și de aceea frumusețea ei este cu totul întîmplătoare. Ca atare, principiul imitării naturii este suprimat, întrucît nu natura, frumoasă printr-o simplă întîmplare, trebuie să dea reguli artei, ci mai curînd arta, prin ceea ce produce mai desăvîrșit, trebuie să slujească drept principiu și normă în evaluarea frumuseții naturale.

Arta se deosebește de știință cu toate că și una și cealaltă au același scop, cunoașterea, deoarece geniul artistic face să coincidă finitul și infinitul, conștientul și inconștientul, în vreme ce știința operează fără geniu numai asupra finitului și a conștientului, de unde se poate deduce că știința vine în urma artei.

Consecințele unor asemenea idei sînt expuse de Schelling în discursul său din 1807 intitulat *Über das Vehältnis der bildenden Künste zu der Natur (Despre raportul dintre artele plastice și natură)*. El se opune concepției lui Winckelmann privitoare la imitarea unei naturi ideale, substituite naturii reale și fără viață creatoare. Artistul nu imită natura, ci rivalizează cu natura în acțiunea lui creatoare. „Obiectul imitației a fost schimbat după Winchelmann, dar imitația a rămas. Natura a fost înlocuită prin frumoasele opere ale antichității, de la care imitatorii au încercat să ia forma exterioară, fără spiritul care le însuflețește."

Cu toate acestea partea slabă a esteticii lui Schelling consta în faptul de a nu fi făcut deosebirea dintre artă și știință în privința scopului. De aceea principiul activ, fără de care frumoasele forme ale naturii rămîn lipsite

Scanned with OKEN Scanner

de interes, e o idee, o ordine, un început de raţiune. Nu era de ajuns să indici elementul inconştient care intră în orice operă de artă, şi nici să înţelegi, chiar printr-o străfulgerare de geniu, că idealizarea naturii în artă nu înseamnă contrariul realităţii, ci realitatea într-una din clipele ei eterne, în perfecţiunea ei purificată de devenire şi de dispariţie. Frumuseţea caracteristică, e adevărat, este rădăcina frumuseţii ; dar de la rădăcină se trece la fruct, la „adevărata frumuseţe" care este esenţa ce depăşeşte forma, la frumuseţea sufletului în sine, adică la o frumuseţe care a devenit concept, universalizată, nemaifiind individuală. Ce e drept, cu toate că Schelling îşi dă seama de uniformitatea conceptului de frumuseţe la Winckelmann, admite împreună cu el că expresia este o activitate colaterală. Rafael, spune Schelling, „nu numai că creează frumuseţe absolută, dar ştie şi să-i spargă uniformitatea prin diversitatea expresiei". Chiar şi conceptul de finit, care aparţine produsului artistic, se materializează în conceptul de corp. Sculptura are nevoie de un corp, poate ajunge pînă acolo încît să exprime echilibrul dintre suflet şi corp, dar nu poate înălţa sufletul pe socoteala materiei. Pictura în schimb se slujeşte de „lumină şi culori, modalitate incorporală şi într-o anumită măsură spirituală". De unde superioritatea sculpturii în antichitate şi a picturii în epoca modernă. Michelangelo nu vădeşte destulă vigoare plastică, căci urmăreşte să redea energia şi adîncimea şi nu atinge perfecţiunea plastică a lui Rafael, care îmbină forţa geniului cu înţelepciunea şi cu măsura. Prin superioritatea acordată sufletului asupra materiei, arta putea atinge o nouă treaptă, nu mai înaltă totuşi, treapta „moliciunii" : este opera lui Guido Reni, „autenticul pictor al sufletului". Faţă de maeştrii primitivi, de la Giotto la Rafael, Schelling nutreşte respect „fără să vrea", cum singur mărturiseşte, luînd în consideraţie adevărul natural şi seriozitatea cu care respectau aceştia limitele naturii.

Cu alte cuvinte, lui Schelling îi place conceptul de artă, dar nu-i place şi nici nu înţelege operele de artă ; în loc să verifice cu ajutorul noilor sale concepte judecăţile de valoare obişnuite, Schelling le acceptă ca pe nişte adevăruri necontrolabile, spre justificarea propriilor sale concepte.

Hegel : identitatea dintre estetică şi istoria artei ; arta simbolică, clasică şi romantică ; evoluţia artei şi a spiritului ; arhitectura, sculptura şi pictura ; judecăţile concrete.

Georg Hegel (1770—1831) acceptă definiţia frumosului aşa cum o formulaseră predecesorii săi, şi mai cu seamă Schelling : adevărul este ideea, conştiinţa imediată a existenţei sale exterioare. Prin urmare scopul artei este acela de a „dezvălui adevărul sub forma unei reprezentări sensibile". Hegel trage din aceste principii concluzii mai radicale decît cele ale lui Schelling. Nu numai că se opune imitării naturii, dar consideră că aceasta ar fi o acţiune inutilă. „Nici naturalul obiectiv nu constituie o regulă şi nici pura imitaţie a aparenţelor exterioare nu e scopul artei." Unica îndatorire a artistului este exprimarea idealului. În ceea ce priveşte ştiinţa sau filozofia, este şi el de părere că au acelaşi scop ca şi arta, şi insistă asupra profunzimii gîndirii în recunoaşterea adevărului, spre deosebire de superficialitatea aparentă a artei. Arta este aşadar o eroare filozofică sau o filozofie iluzorie de unde consecinţa că arta trebuie să fie considerată ca şi moartă atunci cînd ia naştere adevărata filozofie, şi aceasta nu numai pe plan ideal, dar şi în realitatea temporală, istorică. Raţionament absurd, desigur, dar el este consecinţa logică fie a faptului că nu a deosebit scopul artei de cel al ştiinţei, fie a părerii care se statornicise în critica de artă potri-

vit căreia perfecţiunea artei trebuie căutată în anumite capodopere antice şi nu în eterna productivitate umană.

Hegel nu s-a mulţumit să-şi expună doar ideile estetice, cu exemple critice, ci a efectuat identificarea dintre estetică, istoria artei şi critică, schiţînd o grandioasă istorie a artei unde se reflectă cu prisosinţă forţa şi limitele ideilor sale. Pentru prima dată, de la critica greacă, evoluţia artei nu mai urmează evoluţia proprie naturii (întîi un început, apoi perfecţiune, după aceea decadenţă), ci reprezentarea idealului : întîi reprezentarea prin semne abstracte, aşadar *simbolică,* apoi devine mai concretă, prin echilibrul dintre corp şi idee, fiind aşadar *clasică,* după aceea devine mai intensă, cînd ideea predomină corpul, şi e aşadar *romantică.* Aceste trei trepte ale artei corespund, în gîndirea lui Hegel, cu cele trei arte plastice : arhitectura care este simbolică, sculptura care e clasică, pictura care e romantică. Nu este greu pentru noi să vedem cîtă falsă istorie e cuprinsă în această diviziune hegeliană : nici amploarea cunoştinţelor sale şi nici sensibilitatea lui artistică nu au izbutit să-l elibereze de împărţirile acestea rigide. Deoarece perfecţiunea absolută a sculpturii clasice este o realitate, Hegel nu putea considera drept artă perfectă nici arhitectura, care era doar simbolică, nici sculptura modernă, şi nici pictura, care, fie şi numai datorită excesului de valoare spirituală, era totuşi mai puţin artă decît sculptura. Pe lîngă aceasta, într-o asemenea istorie ceea ce lipseşte este prezentarea personalităţii artiştilor, despre care se vorbeşte foarte puţin şi sporadic, ca pentru a oferi exemple unei evoluţii abstracte.

Ceea ce nu trebuie să ne împiedice a recunoaşte noutatea esenţială a acestui mod de a trata arta. Simbolicul, clasicul şi romanticul au fiecare perfecţiunea lor în raport cu diferitele stadii ale civilizaţiei sau cu diversele arte prin care se manifestă. Dacă se poate găsi o analogie între această triadă şi cealaltă, tradiţională, privind începutul, perfecţiunea şi decadenţa, ea se re-

feră mai curînd la un ideal comun — pe care Hegel a crezut că trebuie să-l accepte — decît la judecata asupra operelor de artă simbolice, clasice sau romantice. Acesta e punctul în care ni se destăinuie marele progres realizat prin faptul că s-au legat fazele evoluţiei gustului de evoluţia generală a spiritului omenesc, mai de grabă decît să le raporteze la o unică şi statică frumuseţe. Prejudecata frumuseţii e în sfîrşit limitată la o singură fază, chiar dacă e considerată a fi, pentru artă, cea mai importantă dintre faze. Este ultima rămăşiţă teologică şi e mai uşor de înlăturat, pentru ca istoria generală a gustului să se refere la personalităţile particulare şi veşnic reînnoite ale artiştilor.

Tocmai în tratarea diferitelor arte, despre care vom vorbi, pe scurt, ceva mai departe, se poate cu uşurinţă observa ceea ce datorăm prejudecăţii despre frumos şi ceea ce constituie istoria reală a gustului.

Scopul arhitecturii este exprimarea unei idei generale prin intermediul unor forme luate din natura anorganică, a unor mase proporţionate şi dispuse după legile geometriei şi ale mecanicii. Formele materiale ale arhitecturii pot simboliza spiritul, dar nu-l pot conţine. Arhitectura Orientului antic, de care este legată sculptura, e independentă de orice utilitate practică şi simbolizează religia. Arhitectura greacă şi romană are în schimb o utilitate practică, este aşadar dependentă ; iar sculptura se detaşează de ea. Arhitectura creştină e dependentă, deoarece serveşte cultului, şi totodată independentă, deoarece simbolizează ideea creştină. Elementul caracteristic al arhitecturii greceşti este coloana : care e utilă deoarece forţa de susţinere este redusă la minimum de mijloace practice, şi e luată din natură, dar cu o configuraţie regulată şi geometrică necunoscută naturii. Arhitectura greacă e mai independentă faţă de formele organice decît sculptura, şi nu cunoaşte altă lege în afara bunului gust şi a armoniei. Constatare din care Hegel nu trage concluzia că libertatea creatoare a arhitecturii putînd fi mai mare, va-

Scanned with OKEN Scanner

loarea ei ca artă nu poate fi minoră sau simbolică ci mai curînd de altă natură.

Catedrala gotică are un scop determinat, dar, prin aspectul ei grandios şi în pacea ei sublimă, se ridică deasupra oricărei destinaţii utile, pînă la ceva nemărginit în sine ; şi corespunde perfect spiritului creştin, fie ca loc de reculgere şi de linişte, exprimînd retragerea în adîncul conştiinţei, fie pentru că se înalţă aproape pînă la infinit, aşa cum rugăciunea se înalţă la cer.

Sculptura marchează un progres faţă de arhitectură, deoarece în loc să întrebuinţeze mase de natură inertă, reprezintă corpul expresiv, viu, şi mai cu seamă corpul omenesc, cu care sufletul se identifică în mod complet. Forma corporală se confundă cu spiritul şi devine imaginea lui vie. Sculptura nu redă nici sentimentele intime ale sufletului, nici pasiuni bine definite : oferă caracterul individual în generalitatea sa, în măsura în care corpul poate să-l exprime, fără mişcare, fără o acţiune vie şi progresivă. Şi nu poate suporta culorile, deoarece forma abstractă a sculpturii nu este o imperfecţie, ci limita pe care arta respectivă şi-o impune ei însăşi.

Sculpturii îi corespunde întru totul religia păgînă şi concepţia păgînă despre viaţă. Perfecţiunea în sculptură a fost atinsă firește de greci, care i-au înţeles caracterul de nedeterminare, de invariabil, în opoziţie cu accidentalul. Sculptura trebuie să reprezinte divinitatea în sine, calmul său nemăsurat, perfecţiunea ei eternă, imuabilă, fără contrastele inerente acţiunii şi împrejurărilor. Chiar şi în om sculptura trebuie să vadă numai caracterul lui invariabil, adevărata individualitate, liberă de orice influenţă străină. În felul acesta sculptura realizează expresia perfectă a frumuseţii fizice. Hegel continuă să analizeze forma ideală a sculpturii greceşti, sistematizînd, dar acceptînd pe deplin gîndirea lui Winckelmann, şi de aceea, cu toate că aprecia capacitatea expresivă a sculpturii creştine, socoteşte că spiritul creştin căruia îi lipseşte infinitatea sufletului nu e

potrivit pentru sculptură. O singură excepţie : Michelangelo, dar aceasta confirmă regula.

Cu pictura începe seria artelor romantice din care fac parte muzica şi poezia. Spiritul nu se limitează la reprezentarea sensibilă plastică, ci se apleacă asupra lui însuşi, coboară în străfundurile propriei sale naturi, se diferenţiază de natura exterioară şi de corp, dobîndeşte sentimentul liberei sale personalităţi, al naturii sale infinite, al esenţei sale divine. De aceea, legătura dintre spirit şi corp a slăbit. Spiritul aspiră la forme mai ideale, mai puţin materiale, la un cîmp mai vast de reprezentare, la materiale mai bogate şi mai variate, la o expresie mai vie şi mai profundă. Natura însăşi devine mai spiritualizată, oferind pretutindeni un reflex al gîndirii, un ecou al sentimentului, ca un cadru al dezvoltării spiritului. Acesta este obiectul picturii. Şi pentru aceasta centrul natural al picturii este lumea creştină. Pictorii greci nu s-au putut ridica pînă la concepţia pictorilor moderni tocmai pentru că păgînismul lor corespundea limitelor sculpturii. Pictura înlocuieşte realitatea cu o aparenţă care are nevoie de o mai mare spiritualitate. Culoarea, care dă preciziune acestei aparenţe, pretinde de la obiectele reprezentate un caracter mai determinat şi mai viu, de unde multiplicitatea situaţiilor, mişcarea, varietatea, ce corespund materialelor de care se slujeşte pictura. Şi-i mai trebuie picturii şi o manieră mai personală, mai sensibilă, pasiuni mai pronunţate, un loc pentru ceea ce reprezintă particularul, individualul, accidentalul. Iar cîmpul său e mult mai vast, deoarece cuprinde toate obiectele din natură, toate operele activităţii umane, toate amănuntele existenţei.

Aici este necesară o paranteză. Imaginea pe care ne-o dă Hegel despre pictură corespunde în cel mai înalt grad cu imaginea artei în general, potrivit principiilor filozofilor idealişti, conştiinţei lor spirituale, străduaniei lor de a anima natura universală. Astăzi noi interpretăm în modul acesta nu numai pictura, dar şi

sculptura şi arhitectura. Iar dacă Hegel nu a putut face asemenea lucru, faptul se datoreşte, desigur, dominaţiei gîndirii lui Winckelmann sub care se mai găsea încă.

Forma picturii, continuă Hegel, e dată de suprafaţă şi culoare, de aceea trebuie să renunţe la materialitatea plastică. Dar este o imperfecţiune aparentă, e un progres real. Pictura nu mai redă obiectele naturale aşa cum sînt în esenţa lor, ci le transformă în imagini care sînt o oglindă a sufletului. Aparenţa este aşadar cea care face ca spiritul să se dezvăluie lui însuşi, ca eternitate a efemerului. Privitorul contemplă, în modul cel mai liber de orice realitate obiectivă, arta însăşi care e manifestare spirituală în formele lumii exterioare. Elementul fizic propriu picturii este *lumina* : clarobscurul, efectele de umbră şi lumină nu sînt materialele, ci producţia, creaţia picturii. Iar lumina devine principiul culorii care e *mijlocul* prin excelenţă al picturii.

Clarobscurul are un caracter plastic şi este de aceea o completare a desenului ; dar contrastul dintre părţile întunecate şi cele luminoase, dintre lumină şi umbră, este pictural. Culorile îşi au simbolistica lor psihologică şi o armonie proprie, care depinde de prezenţa culorilor fundamentale (albastru, galben, roşu, verde), nu atenuate ca la Mengs şi discipolii săi, ci îmbinate cu îndrăzneală şi energie.

La acest punct ne-am putea aştepta ca Hegel să atribuie picturii o plenitudine a expresiei spirituale, dar din păcate nu se întîmplă aşa. Pictura, spune el, e mai incompletă decît poezia, deoarece, pentru a exprima un sentiment sau o pasiune nu are la dispoziţie decît chipul şi mişcările corpului. Formele şi culorile nu exprimă aşadar nimic prin ele însele, ci numai în raport cu trupul omenesc şi cu mişcările lui. Iar aceasta e o ultimă rămăşiţă de naturalism, în critica idealistă.

Totuşi Hegel înţelegea că sentimentalismul şcolii de pictură de la Düsseldorf era o boală care trebuia vindecată, şi înţelegea că primitivii italieni fuseseră artişti adevăraţi, pe cîtă vreme nazaritenii nu. El analiza în

mod fericit raportul dintre pietatea religioasă şi calmul contemplaţiei artistice propriu picturii italiene din Renaştere ; şi nota deplina independenţă şi libertate a artiştilor faţă de temele tratate ; pînă şi în portrete există figuri din altă lume, pe care le-au creat ei, trandafiri care înfloresc în cer. Iar primitivii, chiar dacă erau imperfecţi în comparaţie cu maeştrii Renaşterii, sînt totuşi demni de admiraţie pentru pietatea lor plină de puritate şi de candoare, pentru simţul grandios al concepţiei, pentru profunzimea sentimentului şi frumuseţea ingenuă a formei. Cu toată imperfecţiunea lor tehnică, aceştia au fost mult prea lăudaţi, spune Hegel, în detrimentul pictorilor perfecţi. Aceasta era tot o concesie făcută unor idei străine, deoarece este evident că, după Hegel, problema ar fi trebuit să se îndrepte asupra expresiei sensibile a ideii, şi nu asupra tehnicii.

În sfîrşit, în pictura olandeză a secolului al XVII-lea Hegel vede bine că, dacă subiectele sînt lipsite de interes şi întîmplătoare, pînă la natura grosolană şi banală, reprezentarea acestora e adînc pătrunsă de o jovialitate şi de o voioşie plină de naivitate ; aşa că nu subiectele, ci voioşia şi jovialitatea alcătuiesc adevărata temă şi baza tabloului. Cu alte cuvinte, olandezii îşi vădesc caracterul poetic în reprezentarea adevăratei naturi umane, în vreme ce, privind recentele tablouri istorice, deşi foarte asemănătoare cu oamenii şi personajele reale, înţelegi imediat că pictorul nu cunoaşte nici omul şi nici umanitatea din om.

Nădăjduiesc că această expunere, fragmentară şi schematică prin forţa lucrurilor, va fi suficientă pentru a dovedi vastitatea istoriei artei imaginată de Hegel, şi importanţa ei în noua conştiinţă spirituală a operei de artă şi în evoluţia gustului artistic. Aşa că se poate spune, pe drept cuvînt, că nu din istoria lui Winckelmann, ci din aceea a lui Hegel trebuie să-şi aibă punctul de plecare orice tentativă ulterioară care ar încerca să realizeze cu adevărat fuziunea dintre istoria şi critica de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Varietăţile frumosului şi conceptul de urît.

Dacă în ziua de astăzi conceptul de „frumos" este eliminat din judecata asupra artei, care-şi are drept singură normă personalitatea artistului, just este să fi devenit inutil şi conceptul de „urît". Dar cum gîndirea idealistă menţinea conceptul de frumos, era natural ca, simţindu-i insuficienţa, să caute a face din el o noţiune relativă, ocupîndu-se deci de modificările frumosului şi ale conceptului de urît. Kant juxtapusese deja analizei frumosului pe aceea a sublimului, iar Friedrich Schlegel schiţase o teorie a urîtului. Avîntul raţionalităţii avea, la Hegel, un caracter mult prea angajant, ca să se mai ocupe şi de problema aceasta. Solger (1770—1819) intuieşte că în conceptul de urît exista şi ceva pozitiv, că urîtul nu era o simplă antiteză a frumosului, în măsura în care urîtul căuta să înlocuiască frumosul, dar respinge ideea că urîtul absolut poate intra în limitele artei, admiţînd numai că, trecînd de la sublim la comic, frumosul trebuie să se apropie foarte mult de urît. Weisse (1830) insistă la rîndul său asupra caracterului pozitiv al urîtului, în măsura în care acesta stimulează frumosul, într-un mod magic deşi bolnăvicios. Rosenkranz scrie pur şi simplu o „estetică a urîtului" (1835), ca o completare a esteticii lui Hegel, în numele relativităţii frumosului. Şi susţine că aceleaşi elemente care duceau spre frumos, sublim sau plăcut, puteau lua o altă direcţie, pervertită, aceea a urîtului, fie din pricina mediocrităţii spirituale, fie în scopuri caricaturale, fie din sete de abject. De aceea arta conţine urîtul nu numai în măsura în care aceasta nu izbuteşte să atingă frumosul, dar şi în măsura în care scopul ei e tocmai acela de a reda urîtul. Chiar şi grecii au reprezentat imagini ale urîtului, nelegiuiri îngrozitoare şi unele aspecte ale nebuniei ; oricum, în arta creştină elementul demoniac face parte din lumea spirituală din care n-ar putea fi eliminat decît avînd o înţelegere superficială a acelei

lumi. De altfel cine-l reprezintă pe diavol frumos adaugă urîtului un fel de fraudă, şi e condamnat. Este necesar deci ca urîtul să fie exprimat printr-o intensificare, ceea ce înseamnă de fapt o idealizare. Urîtul acesta care face parte integrantă din artă, este admis de Carrière (1856) deoarece este un element esenţial al caracteristicului, şi deci al expresiei individuale, liberă de orice tip specific de frumuseţe. Adevăratul urît, cel care nu face parte nici din artă şi nici din frumos, este falsa expresie a individualităţii. Iată un principiu care depăşeşte opoziţia abstractă dintre frumos şi urît : sinteza dintre cele două contrarii vizează caracteristicul, care nu mai e înţeles, la modul raţionalist, ca obiect creat, ci ca un principiu al expresiei libere şi individuale a subiectului.

Doi critici hegelieni în Germania.

Doi dintre criticii germani de artă şi-a bazat teoriile pe ideile lui Hegel. Unul este Hotho (1802—1873), care consideră că adevăratele teme ale cercetării istorice sînt diferitele concepţii pe care indivizii şi popoarele le prezintă în cadrul diferitelor arte. Hotho face abstracţie, în felul acesta, de caracterul personal al creării operei de artă, dar explică destul de bine viaţa ideatică a perioadelor artistice. Lucrarea sa de istorie a picturii germane şi flamande (1842—1843) e mai importantă ca viziune de ansamblu, decît ca prezentare critică a operelor individuale. Hotho începe să scrie şi o istorie a gustului, unde vorbeşte despre apusul şi reînvierea faimei pictorilor Van Eyck. În ceea ce priveşte arta modernă nu e nici el îndeajuns de orientat. Dintre artiştii francezi îl preţuieşte pe Horace Vernet, dar de Delacroix nu pomeneşte nimic.

Scanned with OKEN Scanner

Schnaase (1798—1875) scrie, între 1843 şi 1863, o istorie generală a artei ; fiind sub vădita influenţă a lui Hegel, atribuie o valoare esenţială aspectului religios şi, în genere, aspectului spiritual al artei. Încearcă să ajungă la sinteză pe cale dialectică, şi vrea să cuprindă experienţa şi speculaţia, arta şi cultura, meditaţia şi naraţiunea, pînă şi romantismul şi iluminismul. Îşi concepe istoria ca o istorie universală, care cuprinde Orientul şi Occidentul, antichitatea, evul mediu şi epoca modernă. Şi vrea s-o trateze în mod filozofico-istoric. Consideră că arta este activitatea de bază a popoarelor, că în ea se oglindesc sentimentele, gîndirea şi obiceiurile acestora, tratînd, în consecinţă, arta ca pe un document esenţial al vieţii popoarelor. Caută în fiecare operă principiul său spiritual, şi dă metodei respective denumirea de metodă fizionomico-poetică, opusă celei optico-picturale.

Meritul său major constă în felul în care tratează arta evului mediu, cea mai scumpă inimii sale, în care vede cea mai nemijlocită expresie a sentimentelor celor mai profunde. Schnaase încearcă să găsească raportul istoric între arta, viaţa şi umanitatea evului mediu. Iar acest interes al său pentru tendinţele spirituale ale diferitelor perioade artistice, mai mult decît pentru personalităţile artistice, constituie caracteristica, dar şi limita sa ca istoric de artă.

Principii idealiste în critica italiană şi engleză.

În Italia estetica idealistă, în special cea a lui Schelling, a avut diferite ecouri şi l-a influenţat pe Gioberti (1801—1852), care a contopit ideile sale asupra artei cu ideile asupra religiei. Aşa cum am spus, Cicognara (1767—1834) intuise deja în istoria sa asupra sculpturii perfecţiunea cîtorva sculptori creştini şi insistase asu-

pra valorii stimulului religios în artă. Încă din 1806, Pietro Giordani afirmase că pictorii trebuie să fie niște foarte buni cunoscători ai filozofiei, să-și poată converti sentimentele personale spre binele public, să dezvăluie speranțele speciei umane. Iar Pietro Selvatico, care-i citise pe Hegel și pe Rio, care vizitase Münchenul și divulgase principiile „artei filozofice", care împărtășise părerile puriștilor italieni, publică o *Storia estetico-critica delle arti del disegno (Istorie estetico-critică a artelor desenului* — 1852—1856). Prin această lucrare, el urmărește să ia de pe umerii filozofiei sarcina de a-i dirija pe artiști, pentru a o pune pe cei ai istoriei ; își dă seama de valoarea morală și religioasă a primitivilor, de carența morală a picturii baroce și a artei neoclasice, și cu atît mai mult de ridicolul zorzoanelor neogotice. Se oprește mai cu seamă asupra maeștrilor care „au dat imbold și viață unui anumit gen de idei și de fapte", și insistă asupra unității picturii, sculpturii și arhitecturii și asupra nevoii de ideal inerentă oricărei arte. Dar opera sa este lipsită oarecum de organicitate, căci motivele tradiționale ale vieților de artiști sînt introduse fără nici un rost în miezul problemelor de filozofie idealistă.

În Anglia, idealismul german a avut oarecare influență asupra teoriei poeziei, fără a avea vreo aplicație asupra artei plastice ; Ruskin a ignorat idealismul german în mod deliberat. Dar în jurul anului 1870 Walter Pater (1839—1894) devine cel mai de seamă continuator european al criticii de artă idealiste. Idealismul lui nu derivă numai de la Ruskin sau Platon, dar și de la Hegel. Eseul său asupra lui Winckelmann confirmă mitul pe care îl schițase Goethe, îmbogățindu-l chiar, datorită sensibilității sale dureroase și unei anumite forțe magice. Dar, în afară de coloratura aceasta, care ține de simbolismul *fin de siècle*, entuziasmul lui Pater despre Winckelmann e identic cu cel al tuturor idealiștilor germani. Pe Pater nu-l interesează teoria estetică, ci critica : „Să definești frumosul nu în cei mai abstracți,

ci în cei mai concreți termeni cu putință ; să găsești nu formula lui universală, ci formula care exprimă în modul cel mai adecvat manifestările lui speciale ; acesta e scopul adevăratului cercetător al problemelor de estetică". De aceea Walter Pater reușește să intuiască unele personalități artistice pe care, într-un mod deosebit de fericit, le și face cunoscute. În ceea ce privește artele plastice, capodoperele sale sînt eseurile asupra lui Botticelli, Luca della Robbia, Leonardo și Giorgione, pe care le-a inserat în volumul *Renașterea* (prima ediție 1873, ediția definitivă 1888). Pater este primul critic care și-a dat seama de măreția lui Botticelli și de „tristețea de surghiuniți" a îngerilor săi ; care a dezvăluit întreaga lume de patimi care se ascunde în surîsul *Giocondei ;* care a intuit identitatea dintre motiv și pictură în arta lui Giorgione. Puține sînt paginile lui Pater asupra picturii, dar numeroase descoperirile lui critice.

CAPITOLUL VIII

FILOLOGI, ARHEOLOGI ŞI CUNOSCĂTORI ÎN SECOLELE XIX ŞI XX

Metoda filologică a istoriei de artă. Izvoarele lui Pliniu şi Vasari. Descompunerea operei de artă. Scepticismul şi amplificarea cunoştinţelor.

FILOZOFIA idealistă a dat un puternic impuls istoriei prin conceptul de evoluţie în care ideea şi fapta, divinul şi umanul se contopeau. Nu s-a mai considerat că ideea e transcendentă, ci imanentă faptului, contopită în fapt, după exemplul lui Hegel. Dar, după cum am văzut atunci cînd a fost vorba de istoria artei concepută de filozoful german, fuziunea aceasta nu putuse avea loc întotdeauna, apăruse chiar un contrast între idei şi fapte, care avea să sfîrşească prin a violenta faptele. Era natural aşadar ca spiritele realiste să se ocupe de fapte în sine, în primul rînd, pentru a găsi mai cu uşurinţă un raport între fapte şi idei, iar apoi pentru a se elibera tocmai de aceste idei. Apare astfel metoda filologică a istoriei, care a avut o epocă de maximă înflorire în Germania încă de la începutul secolului al XIX-lea. Această metodă constă în controlul izvoarelor şi în descompunerea lor : cu alte cuvinte, înainte de a se accepta o mărturie, se caută să se determine pe ce informaţii se bazează, se descompune deci în izvoarele sale. După terminarea acestui proces extern de critică a izvoarelor, se trece la procesul intern : se caută adică să se determine dacă autorul mărturiei are motive să spună adevărul, să-l modifice sau să-l falsifice, şi în ce măsură.

Era natural ca istoria artei să folosească metoda filologică pentru a-şi controla izvoarele sale scrise. Ceea ce Pliniu povestise despre pictorii şi sculptorii antichităţii fusese repetat, cu o seamă de comentarii ocazio-

Scanned with OKEN Scanner

nale, mai înainte de a se fi încercat să se determine izvoarele de care se folosise Pliniu, în mod direct sau nu. Începutul l-a făcut Jahn în 1850, pe care l-au continuat Brunn, Furtwängler, cei doi Urlichs, Eugènie Sellers Strong, Münzer, Kalkmann (1898), iar cu studiile lui Sweitzer (1932), Warnecke şi Ferri (1946) problema a fost în mare parte, dacă nu în întregime, rezolvată cu ajutorul confruntărilor de texte şi a unor intuiţii fericite. În felul acesta a putut fi identificată critica lui Xenocrate şi în genere critica greacă din secolul al III-lea, care a fost astfel delimitată de critica romană de la sfîrşitul Republicii şi începutul Imperiului. Acelaşi lucru se poate spune şi în privinţa lui Vasari, ale cărui *Vieţi* constituie izvorul cel mai însemnat pentru cunoaşterea artei din Renaşterea italiană. Milanesi, Frey, Scoti Bertinelli, Kallab şi Schlosser au restabilit izvoarele lui Vasari, în aşa fel încît astăzi avem o normă aproape sigură pentru a accepta sau a respinge o informaţie vasariană. Acestea sînt două cazuri tipice, dar aş mai putea cita multe altele.

În vreme ce izvoarele literare tradiţionale erau controlate în felul acesta, şi deseori neutralizate, s-a intensificat depistarea şi publicarea izvoarelor scrise, directe : adică a inscripţiilor şi a documentelor de arhivă. În special acestea din urmă au provocat o extraordinară sporire a datelor asupra Renaşterii şi epocii moderne, putîndu-se astfel preciza cu certitudine viaţa şi cultura artiştilor, paternitatea operelor de artă, data şi prilejul cu care au fost create, raportul extern al operelor de artă între ele cît şi cu viaţa religioasă, socială şi literară. În unele cazuri, cum s-a întîmplat, de pildă, cu anumite pasaje din Vasari, tradiţia literară a fost redusă la zero ; unele lucrări privind viaţa şi operele artiştilor au fost bazate pe documente de arhivă. Publicarea, însoţită de comentarii, a acestor documente ocupă mare parte din activitatea istoricilor de artă din secolul al XIX-lea.

Prin critica izvoarelor literare şi publicarea documentelor de arhivă ei îndepliniseră de fapt acea sarcină

Scanned with OKEN Scanner

de critică filologică pe care le-o indicaseră istoricii vieții politice. Dar, pentru istoricii de artă, o misiune de felul acesta nu putea fi decît lăturalnică și secundară : principalele izvoare care trebuiau supuse criticii filologice erau creațiile artistice. Iar în această privință ajutorul istoricilor era limitat sau nul. Trebuia găsită o metodă de interpretare a operelor de artă. Pentru a putea valorifica un izvor, criticii filologi îl descompuseseră în elementele sale. Tot așa, istoricii de artă de tendință filologică au descompus operele de artă potrivit unor scheme, dintre care cele mai de seamă sînt următoarele : 1 — conținutul operei de artă, dar nu în sensul sentimentelor exprimate de artist, ci ca temă tratată, de unde a luat naștere o disciplină specială, iconografia ; 2 — tehnica, idee destul de vagă și în care au fost incluse, pe lîngă perspectivă, anatomie și alte mijloace de iluzionare naturalistă, știința construcției pentru arhitectură, metodele de lucrare a marmorei, lemnului și bronzului pentru sculptură, diferitele feluri de a amesteca culorile (tempera, ulei, acuarelă) ; 3 — stilul, în înțeles de ansamblu al convențiilor figurative care diferențiază personalitățile artistice și le înrudesc cu maeștrii și elevii lor.

Winckelmann studiase forma și conținutul operelor de artă grecești pentru a da o definiție a artei perfecte, Hegel imaginase o evoluție universală a spiritului pentru a surprinde momentul artei perfecte ; Ruskin făcuse să vibreze sensibilitatea lui morală pentru a discerne arta adevărată de cea falsă ; toți trei răscoliseră cerul și pămîntul pentru a înțelege și judeca arta. Centrul atenției criticilor filologici era altul : nu mai era arta, ci însăși filologia. Monumentele de artă erau privite doar ca documente pentru cunoașterea religiei, a datinilor și obiceiurilor, precum și a caracterului popoarelor, a vieții lor intelectuale și practice, orice, în afară de fantazia lor artistică. Și, cînd fără să-și dea seama, cînd în deplină cunoștință de cauză, filologii reneagă marea cucerire a secolului al XVIII-lea : conștiința autonomiei artei.

Adesea filologii încercau un sincer entuziasm pentru artă, și uneori desenele, picturile și descrierile lor lirice vădeau reale capacități artistice : ceea ce le lipsea aproape întotdeauna era meditația asupra artei. Această atitudine a lor era determinată și de un motiv la modă, aversiunea față de filozofie, care s-a accentuat în a doua jumătate a secolului, în perioada pozitivismului, și care a avut drept consecință renunțarea la orice gîndire autentică, fie ea de natură filozofică ori istorică, și o pretenție foarte justă : aceea de a nu pierde din vedere faptele, de a le controla exactitatea și limitele înainte de a le supune judecății. Ce a vrut să reprezinte o operă de artă, ce tehnică a fost întrebuințată, ce raporturi există între elementele sale stilistice și cele ale altor opere de artă ale aceluiași artist, sau ale altor artiști înrudiți prin timp și prin loc : toate acestea au fost precizate de criticii filologi incomparabil mai bine decît înainte, și nu li s-ar putea obiecta nimic în afară de faptul că acești critici își închipuie că, din aceste constatări de fapt, pot extrage o reprezentare istorică a artei sau o judecată critică asupra artei. Și atunci criticii care sînt adevărați istorici, și istoricii care sînt adevărați critici s-au iritat, și pe drept cuvînt, deoarece nici iconografia, nici istoria tehnicii, nici istoria elementelor figurative abstracte nu înseamnă istoria artei. Arta e altceva, mai aproape, desigur, de ceea ce considera Hegel că este, decît ceea ce consideră un filolog că e artă. Astfel încît, privind retrospectiv, enorma activitate filologică din domeniul artei în decurs de aproape un secol și jumătate ne apare mai curînd ca o impresionantă acumulare de pietre decît ca un edificiu în piatră.

Și totuși această activitate filologică în domeniul artei, depășind simpla exactitate a faptelor relatate, a avut două consecințe importante asupra judecății critice. Una dintre cele două contribuții e negativă. Idealismul, în special cel al lui Schelling, preamărise arta în calitatea ei de mod de cunoaștere, încredințîndu-i chiar și cu-

noaşterea intelectuală. Altfel spus, dînd geniului o explicaţie raţională, sfîrşise prin a raţionaliza geniul. Istoricul de artă filolog a dat în schimb o explicaţie raţională elementelor operei de artă, lăsînd geniul de o parte, ignorîndu-l chiar, plecîndu-se uneori în faţa lui, preferînd însă să-l ocolească : este şi acesta un mod de a evita raţionalizarea geniului, unicul mod chiar pentru cine nu e convins că gîndirea e capabilă să înţeleagă chiar şi ceea ce nu se poate reduce la raţionalitate. Strîns legată de fapte, critica filologică şi-a recunoscut, ca atare, limitele ; aşa s-a întîmplat cel puţin cu cei mai inteligenţi reprezentanţi ai săi. Funcţia ei a constat atunci în a se arăta *sceptică* în privinţa unei definiţii a artei de tipul celei a lui Hegel, care nu ţinea îndeajuns seama de caracterul alogic al artei ; de unde a urmat. un agnosticism care a creat condiţii negative pentru o ulterioară şi mai limpede concepţie despre artă.

Cealaltă contribuţie a fost pozitivă. Winckelmann îşi imaginase că a înţeles arta greacă şi arta egipteană, cu toate că, de fapt, cunoscuse numai copiile romane. Descoperirea artei greceşti autentice a început tocmai în anul 1800, cînd lordul Elgin a pus să fie prădate edificiile Acropolei ateniene pentru a duce sculpturile la Londra. Iar dacă astăzi se compară o istorie recentă a artei greceşti cu aceea a lui Winckelmann se constată că ideile sînt, cu oarecare aproximaţie, neschimbate, pe cînd operele despre care se vorbeşte sînt aproape cu totul altele. Epoci întregi, ca cele ale artei miceniene şi minoice, au apărut în urma unor norocoase săpături arheologice. Înnoirea a fost cu atît mai completă în ceea ce priveşte arta egipteană. Pasiunea romantismului pentru arta medievală i-a îndemnat pe filologi să cerceteze cu ochi noi toate monumentele artei bizantine, romanice, gotice, şi să exploreze catacombele creştine. Cunoaşterea artei asiatice a căpătat un avînt deosebit în secolul al XX-lea ; astăzi deosebim foarte bine producţia artistică a Mesopotamiei, Persiei, Asiei Centrale, Indiei, Indochinei, Chinei, Japoniei, şi a multor altor

Scanned with OKEN Scanner

popoare aşa-numite barbare, ca sciţii, africanii, sau triburile maya, aztecii şi incaşii. În sfîrşit, chiar şi din epocile artistice mai cunoscute, ca Renaşterea şi perioada modernă, au fost regăsite şi reclasificate o infinitate de opere de artă pierdute, iar o serie de personalităţi artistice date uitării şi-au reluat locul în istorie : Grünewald, El Greco, Vermeer van Delft sînt doar cîteva exemple tipice. Lacunele care-i îndurerează pe filologi sînt, şi probabil că vor rămîne, nenumărate. Dar cunoştinţele s-au îmbogăţit în asemenea măsură încît, oricît de mică ar fi sensibilitatea artistică, unele erori comise în trecut, înainte de mişcarea filologică, nu mai sînt cu putinţă.

Winckelmann şi Hegel crezuseră că perfecţiunea absolută a artei trebuia căutată în sculptura greacă dintr-o anumită perioadă : astăzi o asemenea eroare pare ridicolă. Ruskin crezuse că adevărata artă era numaidecît legată, sau aproape, de religia creştină ; chiar şi lucrul acesta ni se pare acum o ciudăţenie. Ca şi Winckelmann, Hegel, Ruskin şi criticii filologi — deşi din alte motive — s-au preocupat de arta trecutului, nedînd nici un fel de atenţie artei contemporane. Adevărul e că, în ceea ce priveşte arta contemporană, critica filologică nu avea nimic de spus, deoarece aceasta nu avea nevoie nici de descompunerea izvoarelor, nici de virtuozitatea identificărilor, nici de cercetări iconografice. Neputîndu-se sluji de unicele instrumente de care dispunea, critica filologică s-a ferit să intervină în problemele de artă contemporană, dînd astfel o lecţie de morală şi lui Winckelmann, care a promovat academia neoclasică, şi lui Ruskin, care a luat apărarea academiei prerafaelite. De asemenea, pentru că a popularizat, prin intermediul reproducerilor mecanice din ce în ce mai perfecte, diversele forme de artă din toate timpurile şi locurile, critica filologică de artă a oferit artiştilor un mare număr de experienţe, eliberîndu-i în mod definitiv de mitul clasic, dar şi de mitul creştin.

Scanned with OKEN Scanner

Taine.

Se ştie că secolul al XIX-lea, după primele sale decenii, a fost foarte fecund în ceea ce priveşte ştiinţele istorice şi filologice, ca şi ştiinţele naturii, mai puţin însă în privinţa filozofiei, şi cu atît mai puţin în cea a esteticii. Estetica pozitivistă nu a dat de fapt nici un rezultat, nici măcar acela de a sublinia caracterul alogic al artei. Excesele filologismului în ceea ce priveşte istoria artei, asupra cărora ne-am şi oprit, nu au găsit aşadar nici un corectiv în estetica contemporană. Aşa că am putea-o trece sub tăcere, dacă n-ar fi existat personalitatea lui Hippolyte Taine (1828—1892), ale cărui idei, care au reprezentat estetica de tipul istoriei naturale, au avut o mare influenţă asupra istoriei artei.

Cursul de filozofie pozitivă (1830—1842) al lui Auguste Comte i-a inspirat lui Taine concepţia deterministă a artei. Iar *Istoria picturii în Italia* (1817) a lui Stendhal i-a oferit tabloul sugestiv al dezordinii, al arbitrarului şi al imoralităţii vieţii publice şi particulare din Italia Renaşterii, ca o condiţie a înfloririi picturii. Taine consideră, pe drept cuvînt, că opera de artă nu e izolată, dar că, pentru a o înţelege, trebuie pusă în legătură cu alte opere ale aceluiaşi artist, cu şcoala sau familia căreia îi aparţine artistul respectiv, cu lumea care îl înconjoară şi al cărei gust e conform gustului său. „Pentru a înţelege o operă de artă, un artist, sau un grup de artişti, trebuie să-ţi reprezinţi cu toată exactitatea starea generală de spirit şi moravurile timpului căruia îi aparţin."

Eroarea începe atunci cînd Taine îşi închipuie că acel *milieu* este *cauza* picturii. Şi e o dublă eroare : în primul rînd nu ţine seama de libertatea creaţiei individuale, iar apoi materializează *le milieu* considerîndu-l ca pe un fapt fizic. Pe de altă parte Taine nu s-a eliberat, aşa cum îşi închipuie, de prejudecăţile idealismului. Pretinde că acceptă toate şcolile şi toate gusturile, chiar şi pe cele

mai opuse ; dar pictura italiană a atins perfecţiunea, după el, între 1475 şi 1530 ; înainte de epoca aceasta nu ajunsese încă la deplina ei dezvoltare, iar după aceea se corupsese. Cu alte cuvinte, Taine reia, relativ la pictura italiană din Renaştere, aceleaşi erori susţinute de Winckelmann, şi în parte de Hegel. Nu e vorba de fapt să se accepte toate gusturile, ci să se descopere raportul acestora cu personalităţile creatoare.

Limitînd deci pictura italiană la aşa-zisa epocă de aur a Renaşterii, Taine se întreabă care să fie cauza, sau *le milieu* : rasa, înrudită cu a grecilor şi a romanilor, datorită căreia italienii au opus rezistenţă goticului, preferă muzica melodică, iubesc *la ordonnance* şi înţeleg mai bine omul decît natura. Iar acestei cauze permanente (rasa) i se adaugă altele, contingente : în Italia Renaşterii exista o vastă cultură, bazată însă mai mult pe imagini decît pe idei (iată că apare din nou Hegel), se purtau veşminte pitoreşti şi nu se lua religia prea în serios, iar interesul pentru corpul omenesc şi pentru pasiunile lui era în directă legătură cu lipsa unui guvernămînt stabil şi cu frecvenţa unor tipuri umane de genul lui Benvenuto Cellini : pe scurt, o dispoziţie sufletească plină de pitoresc, pe jumătate sub influenţa imaginilor şi pe jumătate sub cea a ideilor, o abundenţă de caractere energice şi de obiceiuri violente, pe potriva cunoaşterii şi a gustului pentru frumoasele forme trupeşti.

Astăzi ni se pare grotesc ca un om de talia lui Taine să fi putut crede cu adevărat că asemenea motive eterogene între ele şi mai cu seamă eterogene artei, au determinat apariţia artei. Sigur e că ideile sale destul de răspîndite au creat anumite inconveniente în evoluţia ulterioară a culturii. Au contribuit cu toate acestea la înţelegerea participării artei la viaţa socială şi au permis să se poată vedea, prin intermediul vieţii sociale, unele valori estetice care trecuseră pînă atunci neobservate, sau nu fuseseră îndeajuns de preţuite, cum s-a întîmplat cu valorile din pictura olandeză, de pildă.

Scanned with OKEN Scanner

Manuale şi enciclopedii de istoria artei.

Spiritul analitic, predominant în filologie, i-a determinat pe scriitori să conceapă cărţile de istoria artei ca pe nişte muzee scrise, în care operele de artă sînt rînduite şi clasificate după anumite criterii. Şi era natural ca o informaţie cît mai completă să fie considerată drept o calitate esenţială. De aceea istoriile de artă au devenit istorii ale artei universale, iar monografiile asupra unui artist erau de fapt un examen al tuturor operelor acestuia. Şi mai cu seamă arheologia clasică tinde, începînd cu F. A. Wolff (1807), să devină ceva mai mult decît o istorie a artei. S-a pornit de la monumentele artei figurative pentru a se găsi raportul acestora cu filologia şi cu lingvistica, cu estetica şi cu teoria artei, cu istoria culturii, a religiei, a dreptului, a vieţii practice a popoarelor din antichitate. Şi s-a urmărit să se despartă arheologia de istoria artei antice, adăugîndu-i-se aşa-numita ştiinţă a antichităţii, din dorinţa de a se justifica interesul pentru tot ce nu era artă propriu-zisă.

Primul manual de arheologie a artei este opera lui Müller (1830). Mai mult filolog decît arhitect, Müller îşi propune să alcătuiască o istorie exhaustivă şi proiectează o culegere generală de monumente antice. Un conţinut cultural de asemenea proporţii trebuia, fără doar şi poate, să capete forma unei enciclopedii : şi, Pauly-Wissowa pentru antichitatea clasică, iar Kraus pentru antichităţile creştine au furnizat, în formă enciclopedică, instrumente de lucru fundamentale. În 1842 apare manualul de istoria artei al lui Kugler, care a avut o foarte mare influenţă, şi nu numai în Germania. Kugler e pe deplin conştient de caracterul empiric al activităţii sale, pe care îl opune idealismului lui Hegel ; e antiromantic şi nu se ocupă de scopurile artei, dar nu renunţă la căutarea caracterelor artistice intime ale oricărui monument, ci dimpotrivă, grupează monumentele mai curînd după caracterele lor formale decît după sche-

mele exterioare, cum ar fi popoarele sau celelalte, şi are uneori intuiţii fericite, ca atunci cînd distinge tendinţele sensibile obiective ale picturii florentine de cele mai sentimentale şi mai lirice ale picturii sieneze din secolul al XIV-lea. Kugler ştie de asemenea să distingă, în arhitectură, elementul artistic de partea practică a construcţiei. Are o tendinţă clară către universalitate şi, în consecinţă, înţelege arta preistorică, demonstrînd în mod practic avantajul de a ocoli eronatele legi ale gustului. Lui i se datoreşte împărţirea artei în patru mari epoci : arta popoarelor primitive, arta clasică, arta romantică sau medievală şi arta modernă. Manualul cel mai popular, tradus şi republicat chiar şi în secolul al XX-lea, aparţine lui Springer, şi a apărut în 1855. Apropierea de pozitivism este, aici, mai mare : arta e imitaţia naturii, şi e înţeleasă nu ca o activitate originală, ci ca o instituţie care se schimbă potrivit obiceiurilor popoarelor. Istoria artei trebuie să aibă aceeaşi metodă ca şi istoria în general, fără să sufere vreo modificare datorită faptului că are un alt conţinut — arta. Springer înţelege că principala sarcină a istoriei artei este dezvoltarea personalităţii artistice dar, în ce-l priveşte, personalitate artistică înseamnă activitate practică. Şi aceasta provine de o limitare specifică a sensibilităţii sale artistice, absolut incapabilă să dea viaţă cuprinzătoarei sale doctrine.

În Franţa a cunoscut o mare răspîndire un tratat teoretico-practic, *La Grammaire des arts du dessin (Gramatica artei desenului* — 1880) de Charles Blanc, unde acesta încearcă să organizeze în mod sistematic experienţa istorică a artei, şi unde, ca atare, lipsa oricărui sistem dominant de gîndire supără în cel mai înalt grad. E vorba de un clasicism de manieră, expus fără convingere şi fără nici un fel de sensibilitate artistică.

Printre cele mai recente istorii ale artei universale trebuie să amintim pe cea îngrijită de André Michel şi publicată între 1905 şi 1929. E de la sine înţeles că numărul veşnic crescînd al monumentelor studiate, fără o preocupare specială în ceea ce priveşte ideile şi nor-

Scanned with OKEN Scanner

mele de judecată, duce la specializare, și că, deci, o istorie a artei care să îmbrățișeze toate țările creștine, din secolul al IV-lea pînă în vremurile noastre, nu mai poate fi opera unui singur individ. De aceea André Michel a împărțit capitolele pe colaboratori și a încercat să dea lucrării unitate redactînd el însuși concluziile, la sfîrșitul fiecărei perioade. Iată cum își definește el sarcina (1906) : „Rolul nostru se reduce la a observa și clasa faptele, adică monumentele care alcătuiesc materia și obiectul unei istorii a artei și la a încerca să indicăm în ce relație se găsesc acestea cu istoria generală." De aceea „concluziile" sale nu se referă la artă, ci la sistemul de gîndire și la religia diferitelor perioade, ca și la participarea fiecărei națiuni la producția artistică. În lucrarea germană *Handbuch der Kunstwissenschaft* începută de Fritz Bürger, și încă neterminată, procesul de dezagregare atinge punctul culminant ; manualul e compus de fapt dintr-o serie de monografii, adesea bune și uneori mai puțin, potrivit valorii autorului fiecăreia, fără existența vreunei personalități diriguitoare sau a vreunei idei de ansamblu.

Studii despre tehnică. Semper.

Tendința enciclopedică a activității filologice era însă cea mai puțin capabilă de rezultate concrete : studiul fiecărui aspect în parte al unei opere de artă, chiar dacă acesta era ales în mod arbitrar, putea da rezultate mai bune. Tehnica pe care o reclamă activitatea practică a unui artist, și care e legată de lumea fizică, trebuia să atragă în mod special atenția filologilor, veșnic avizi de o certitudine materială. Și adevărul e că studiile privitoare la tehnicile tuturor artelor au căpătat o deosebită dezvoltare în secolul al XIX-lea : au contribuit la ele savanți fizicieni și chimiști. Va fi de ajuns să

amintesc lucrarea lui Chevreul intitulată *La loi du contraste simultané des couleurs (Legea contrastului simultan al culorilor* — 1838), care a avut o mare influenţă asupra picturii ulterioare, şi studiile lui Helmholtz şi Brücke asupra fiziologiei şi psihologiei percepţiei vizuale, publicate între 1855 şi 1877. Aspectul tehnic s-a bucurat de o atenţie deosebită, predominînd chiar celelalte aspecte, în operele care se ocupau de arhitectură (ale lui Viollet-le-Duc, Choisy, Dehio şi Bezold, de pildă), în toate manualele şi tratatele privitoare la aşa-numitele arte minore (de pildă, în istoria artelor industriale a lui Labarte), ba chiar, deşi într-o măsură ceva mai mică, în studiile lui Courajod asupra artei medievale sau în cele ale lui Loewi asupra artei greceşti. Acesta din urmă ţine în cea mai mare măsură seama de valorile ideale, totuşi linia lui conducătoare e tot cea a abilităţii de a reproduce natura exterioară.

Arhitectul Gottfried Semper (1803—1879) e cel care a dat valoare generală şi motivare estetică aspectului tehnic. E adversarul oricărui fel de idealism, şi înclină către ştiinţele naturii de tip darwinian. Nu-l interesează viaţa intimă a artei, ci evoluţia formelor considerate esenţiale. Iar originea formelor esenţiale, a tipurilor şi a simbolurilor artei, o găseşte în tehnică. Nu se ocupă nici de sculptură şi nici de pictură, ci de arhitectură şi de artele decorative, de ţesături, de ceramică, de lucrările în metal etc. etc. Dincolo de materia artei nu există decît scopul, cu caracter utilitar. Deşi ne contrariază, concepţia aceasta materialistă a artei şi-a avut rolul ei : acela de a atrage atenţia istoricului asupra a ceea ce poate realiza spiritul în materie, asupra modului în care arta sensibilizează materia. Experienţa de meşteşugar a lui Semper era, cu toate acestea, prea limitată, pentru ca din propriile sale principii să poată trage acele consecinţe stilistice, în sens istoric, pe care le-au tras ceva mai tîrziu Robert Vischer şi Alois Riegl.

Scanned with OKEN Scanner

Studii iconografice.

Cel mai puţin cult dintre privitori se întreabă numaidecît ce reprezintă opera de artă respectivă, ce „subiect“ tratează ; iar cînd nu se interesează de ceea ce e propriu-zis artă, chiar şi cel mai erudit dintre cercetători, pentru a evita mecanismul tehnicii, se reîntoarce la „subiectul“ pe care îl tratează opera de artă respectivă. Crede că legătura dintre opera de artă şi lumea spirituală în care a luat naştere se poate face numai prin „subiect“. Cei dintîi care au dat o mare extindere cercetării subiectului au fost arheologii, începînd cu Winckelmann. Şi deoarece acesta credea că a descoperit perfecţiunea artei în perfecţiunea tipurilor de zei, a identificat în mod arbitrar critica de artă cu iconografia. Filologii secolului al XIX-lea n-au mai comis aceeaşi greşeală şi s-au interesat de iconografia zeilor pentru ea însăşi, ca şi de mitologia artistică în genere, considerînd că opera de artă e un simplu instrument pentru a ajunge la istoria mitului, adică istoria unei credinţe religioase. Conze şi Overbeck s-au remarcat în mod deosebit în acest domeniu.

Arheologii creştini erau obligaţi să se ocupe în mod special de iconografie ; de fapt scopul cercetărilor lor era mai curînd ilustrarea creştinismului primitiv decît istoria artei : Cahier şi Martin, Didron, De Rossi, Garrucci, Wilpert îşi bazează operele pe iconografie. Acelaşi lucru se poate spune şi despre Kondakov, Strzygowsky, Diehl şi Millet, care s-au ocupat de arta bizantină.

Metoda iconografică, mai mult chiar decît cea tehnică, constituie un obstacol în înţelegerea operei de artă, deoarece tipurile şi compoziţia scenelor mitologice şi sacre pot rămîne aproximativ aceleaşi, în ciuda celor mai profunde deosebiri dintre civilizaţiile artistice şi reprezentările individuale. Deoarece a crea, în artă, nu înseamnă a născoci, repetiţia unor motive populare de mare circulaţie prezintă deosebiri datorită amprentei personale a artistului ori gustului unei anumite epoci sau unei anumite şcoli. Şi tocmai iconografia s-a făcut

vinovată de una dintre cele mai mari prejudecăţi ale istoriei artei, aceea a încremenirii anumitor perioade artistice. Părerea că arta greacă se caracterizează printr-un etern estetism şi o nobilă seninătate, e tot atît de absurdă sub aspect estetic, pe cît e de falsă sub aspect istoric. Prejudecată care nu se mai bucură astăzi de nici un credit. În schimb prejudecata încremenirii seculare a artei bizantine mai dăinuie încă.

Metoda iconografică îşi arată şi mai bine partea sa slabă atunci cînd se ocupă de arta romanică, gotică sau a Renaşterii, deoarece numărul mare al monumentelor ne permite să cunoaştem această slăbiciune chiar şi în aspectele ei individuale ; iar lucrările lui Mâle asupra artei religioase din Franţa constituie un exemplu tipic.

Istoria artei ca istorie a civilizaţiei.
Burckhardt. Dvořák.

În schimb, cînd toate elementele operelor de artă, nu numai cele privitoare la subiectul tratat, dar şi cele tehnice şi în genere formale, sînt puse în legătură cu istoria civilizaţiei, rezultatele sînt mult mai bune. Chiar şi sub aspectul acesta arheologia a dat cîteva exemple tipice : Perrot şi Chipiez pentru arta Orientului antic şi a Greciei primitive, Gardner şi Collignon pentru sculptura greacă, Klein pentru arta greacă, Eugénie Sellers Strong pentru arta romană.

Lucrarea lui Eugène Müntz, *Istoria artei în timpul Renaşterii* (1888—1895) este inspirată din Taine. Müntz şi-a organizat materialul în felul următor : întîi vorbeşte despre mecenaţi, adică despre principii fiecărei curţi, apoi de tradiţie, adică de cultul antichităţii, de viaţa religioasă, despre studiile după natură, de perspectivă, de anatomie, de caricatură, de îmbrăcăminte, despre învăţămînt, despre organizarea muncii şi, în fine, despre subiectele tratate, despre stil, adică despre con-

Scanned with OKEN Scanner

venţii, despre tehnică şi, în sfîrşit, despre arhitecţi, sculptori şi pictori. E un tablou bine întocmit şi de o mare bogăţie în ceea ce priveşte elementele exterioare activităţii artistice, dar de o absolută indiferenţă faţă de imaginaţia individuală şi chiar şi faţă de efectele pe care le avea, asupra gustului, imaginaţia individuală.

Thode a indicat noul mod de a înţelege natura, datorat misticismului Sfîntului Francisc, drept origine a artei Renaşterii italiene (1885), şi contrastul dintre religiozitatea creştină şi forma păgînă a lui Michelangelo, ca sfîrşit al artei Renaşterii (1902—1912).

Grimm şi Justi sînt doi autori germani de monografii artistice, a căror concepţie se înrudeşte cu aceea a istoricilor culturii. În viaţa lui Michelangelo (1860), ca şi în aceea a lui Rafael (1872), Grimm îşi exercită entuziasmul poetic ajungînd să creeze un fel de mitologie a celor două mari personalităţi, nerealizate însă în arta lor efectivă. Tipului mitologic al lui Grimm i se opune deplina aderenţă la realitatea culturală din monografia lui Justi asupra lui Velázquez (1888). În 1867 Justi se afla la Roma unde lucra la monografia sa despre Winckelmann, cînd a fost impresionat în asemenea măsură de portretul Papei Inocenţiu al X-lea al lui Velázquez, încît a făcut opt călătorii în Spania, după care a dat la iveală monografia maestrului. E greu să-şi imagineze cineva un contrast mai mare între ideile lui Winckelmann, care a găsit în Justi pe unul dintre cei mai mari exponenţi ai săi, şi cele care sînt absolut necesare pentru înţelegerea lui Velázquez. Nu pare însă că Justi ar fi fost pe deplin conştient de acest contrast ; oricum, completa lui adeziune la temă, siguranţa observaţiei, enorma cantitate de material adunat, acceptarea opiniei generale că Velázquez e cel mai pictor dintre pictori, cel mai fidel faţă de adevăr şi viaţă, şi mai cu seamă energia morală pe care o depunea Justi în orice problemă, i-au permis să adere cu toată forţa, dacă nu la pictorul, la omul Velázquez ; bineînţeles că judecata critică are nevoie de o mai mare detaşare şi, deci, de

un orizont mai vast. O dovadă a insuficienţei critice a lui Justi constă de altfel în faptul că nu a înţeles absolut de loc arta secolului al XIX-lea.

De o mai mare importanţă decît scriitorii precedenţi este Jacob Burckhardt (1818—1897). Caracteristic pentru alcătuirea lucrărilor sale de istorie este faptul că urmează nenumărate direcţii sau metode. Tratează în moduri diferite istoria culturii (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, ed. I, 1860) şi istoria artei (*Der Cicerone*, ed. I, 1855; *Geschichte der Renaissance in Italien*, ed. I, 1867; *Erinnerungen aus Rubens*, ed. I, 1898). Dar chiar şi istoria artei e tratată de Burckhardt în feluri diferite: face cînd istoria stilurilor abstracte, ca şi cum ar fi fost vorba de individualităţi concrete de artişti, cînd îl interesează individualităţile, făcînd distincţia între importanţa acestora în ceea ce priveşte influenţa pe care au avut-o asupra epocii şi asupra discipolilor, şi arta lor asupra căreia se pronunţă în mod critic. Dar nici măcar această judecată critică nu e omogenă: e bazată cînd pe un formalism abstract, cînd pe consideraţiuni de ordin pur moral. Toate aceste direcţii nu converg niciodată spre un singur punct, ci se suprapun fără a fuziona între ele, dînd loc unor nenumărate contradicţii. Cea mai valoroasă lucrare a lui Burckhardt e *Cicerone*, unde se lasă în voia diletantismului său estetizant, vădind o remarcabilă sensibilitate artistică. Cea mai gravă antinomie, pe care nu izbuteşte s-o depăşească, e aceea dintre personalitate şi civilizaţie. Burckhardt crede că personalitatea e adevărata făuritoare a istoriei, dar istoria lui nu e o istorie a personalităţilor, ci a perioadelor şi a stilurilor sau a diferitelor genuri ale unui stil (stilul marmorei, al stucului, al ceramicii etc.). Recunoaşte că marile personalităţi sînt înzestrate cu forţă, dar fiindcă forţa e simbolul răului, le judecă în mod defavorabil. Condamnă barocul atunci cînd reprezentanţii săi sînt Tintoretto sau Bernini, dar îl ridică în slăvi pe Rubens, deoarece a înţeles valoarea compoziţiei în pictura acestuia, fără să perceapă însă

raportul intim dintre compoziţie şi celelalte aspecte ale artei lui Rubens. Îl condamnă pe Rembrandt pentru că Betsabe nu e o femeie frumoasă, şi neagă pînă la absurd elevaţia lui morală. Admiră valoarea morală a lui Rafael şi o respinge pe cea a lui Michelangelo, chiar dacă îl admiră ca artist. Pe scurt, prejudecăţile lui Burckhardt sînt numeroase şi provin mai cu seamă din pricină că îi lipseşte unitatea dintre critic şi istoric, dar şi din faptul că, atît schemele sale de istoric, cît şi criteriile sale de judecată sînt compartimente etanşe. Cea mai fericită dintre abstracţiunile sale este poate cea privitoare la „stilul spaţiului" opus stilului „plastico-constructiv", care va fi ulterior dezvoltată de istoricii purei vizualităţi.

În capitolul al X-lea ne vom ocupa de pura vizualitate. Dar e necesar să ne oprim aici asupra unui scriitor care, cu toate că a fost educat în pura vizualitate a lui Riegl, a năzuit să contopească istoria culturii cu istoria formei abstracte, reuşind în general doar să le juxtapună. Acesta e Max Dvořák (1875—1923), ale cărui opere principale sînt *Idealismus und Naturalismus in der gothischen Skulptur und Malerei (Idealism şi naturalism în sculptura şi pictura gotică* — 1918), lucrare aflată, împreună cu alte eseuri, în volumul *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (Istoria artei ca istorie a spiritului,* 1924) şi *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Rennaissance (Istoria artei italiene în epoca Renaşterii),* publicată postum, într-o formă incompletă, în anii 1927—1928). Pentru Dvořák istoria spiritului înseamnă raportul dintre istoria artei, istoria filozofiei şi istoria religiei. Vom vedea cum istoria purei vizualităţi, care se mai numeşte şi genetico-formală, consideră formele în evoluţia lor, neluînd în seamă personalitatea artiştilor. În acelaşi fel vede Dvořák şi raportul dintre artă, filozofie şi religie : cu alte cuvinte formele abstracte, dogmele şi sistemele sînt puse în relaţie din afară, ca documente paralele ale unei civilizaţii date. Lipseşte însă mediaţia psihologică a artistului, singura

care ne face să înţelegem cum formele, dogmele şi sistemele, reduse la condiţia de gust, se transformă într-o operă de artă de sine stătătoare. Indiferenţa lui Dvořák faţă de judecata estetică e prima cauză a eşecului fuziunii dintre elementele care compun istoria sa. Dvořák posedă o cultură extraordinară, e deosebit de dotat pentru analiza formală, şi are şi o fină sensibilitate artistică, dar cum ar putea crede că se înjoseşte dacă s-ar dedica interpretării unui artist, se menţine în lumea abstractă a schemelor culturale şi formale, care sînt pentru el ideile din care trebuie să se facă istoria. Şi de aceea chiar dacă evită eroarea determinismului de tipul lui Taine, vede în operele de artă doar nişte documente cu conţinut filozofic şi religios, şi atribuie operelor de artă valori intelectuale şi religioase cu o asemenea insistenţă, încît pierde din vedere autonomia artei. Cultura şi sensibilitatea lui Dvořák sînt superioare celor ale lui Burckhardt, dar îi lipseşte fericitul diletantism al acestuia : drept care putem vedea la Dvořák o dezvoltare, o aprofundare şi o încremenire a ideilor istorice ale lui Burckhardt.

Bineînţeles că atunci cînd îşi pune metoda în practică, Dvořák are numeroase intuiţii fericite, ca, de pildă, în legătură cu valoarea ultimelor opere ale lui Michelangelo sau Tiţian, în legătură cu arta lui Tintoretto şi Pieter Brueghel, Grünewald şi Dürer etc. Dar faptul că a trecut cu vederea subiectivitatea artistului şi modul acestuia de a simţi şi de a imagina îl determină pe Dvořák să pună pe acelaşi plan religiozitatea unui artist din evul mediu cu a unui artist baroc. Îi scapă şi caracterul creator al religiei medievale, şi acela politico-social al Contrareformei. Îi e de ajuns că şi într-o epocă şi în cealaltă arta se află în serviciul religiei. În arta unui Bernini sau a unui Pietro da Cortona, vede avîntul sufletului care transcede materia şi realitatea terestră, fără să observe că retorica şi iluzionismul împiedică adevărata transcendenţă. Pe de altă parte, pentru a înţelege artiştii medievali, Dvořák se ocupă de sco-

Scanned with OKEN Scanner

lastică și are dreptate, dar nu și de credințele populare, și aici greșește. În fine, supraevaluează manierismul, confundînd arbitrarul cu expresia subiectivă, și de aceea nu simte golul spiritual din opera unui Pontormo sau a unui Parmigianino.

Critica exercitată de cunoscători și catalogul rațional.
Rumohr. Passavant. Cavalcaselle. Morelli.

Critica filologică de artă și-a vădit calitățile majore nu în organizarea istoriilor universale ale artei, nici în tratarea, din punct de vedere material, a tehnicii și a iconografiei, și nici chiar în evaziunile ei în legătură cu istoria culturii, ci în căutarea individualului. Catalogul rațional al operelor fiecărui artist este capodopera criticii filologice de artă. Iar cei mai de seamă dintre istoricii de artă s-au consacrat acestui scop. Fiecare, potrivit temperamentului său, a îmbogățit acest scop central cu informații culturale, cu avînturi pline de lirism și cu principii empirice de estetică; unii și-au adunat experiențele în vaste istorii de artă, alții în monografii, o parte în reviziile făcute muzeelor sau galeriilor, iar alții, în fine, în niște simple liste; n-are nici o importanță însă, scopul esențial era catalogul rațional al operelor fiecărui artist. În vederea acestui scop a luat naștere tipul cunoscătorului care, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, a început să predomine asupra oricărui alt tip de istoric de artă. Adevărul este că istoricul de artă a găsit în abilitatea cunoscătorului însăși rațiunea deosebirii sale de ceilalți filologi și istorici, caracteristica propriei sale metode. Cultura unui istoric de artă poate fi lesne inferioară celei a unui istoric literar sau, în genere, a unui istoric al civilizației, iar forța gîndirii sale să fie mai mică decît aceea a unui estet, dar nici cultura și nici gîndirea nu dau naștere unui cunoscător. În ac-

cepţia populară a cuvîntului, istoric de artă e cel care, pus în faţa unei sculpturi sau a unei picturi, reuşeşte s-o clasifice prin simpla descifrare a elementelor figurative pe care le conţine, fără a fi nevoit să recurgă la izvoare scrise. Se înţelege că nimeni nu poate fi cunoscător al artei din toate timpurile şi locurile ; dar chiar şi pentru arta dintr-o epocă limitată, adevăraţii cunoscători, care nu comit decît puţine erori, sînt foarte rari. Arta unui cunoscător este o practică, rezultînd din obiceiul de a privi mereu operele de artă dintr-o anumită perioadă. Datorită intuiţiei, acele opere de artă se împart în grupări individuale, iar grupările individuale se pun într-un raport reciproc de antecedenţă şi de succesiune, iar în cadrul grupărilor individuale se observă evoluţia stilului de la o operă la alta, şi, pornind de la valoarea unei grupări, se deduce dacă opera de artă pe care trebuie s-o clasifice cunoscătorul merită să figureze în catalog, sau să fie exclusă, dacă e un original cum e conservat, iar dacă e o copie de cînd datează, sau dacă e un fals. Critica filologică a izvoarelor scrise trebuie să preceadă judecata cunoscătorului : dacă nu există măcar o operă sigură a unui maestru atestată ca atare de izvoarele scrise, baza cunoaşterii acelui maestru este, bineînţeles, nulă. Dar cînd există o operă atestată, iar partea autentică e complet distinctă de cea restaurată, din partea autentică se poate deduce stilul maestrului respectiv : elementele tehnice figurative şi iconografice îngăduie individualizarea artistului. Atunci nu mai este nicidecum vorba de personalitatea empirică care răspunde la un asemenea nume. Ci este vorba să se cunoască personalitatea artistului prin arta sa ; atunci puterea de pătrundere şi de înţelegere a cunoscătorului este cu adevărat baza criticii de artă. E de ajuns, de fapt, ca intuiţia lui să primească propria-i justificare critică, să-şi găsească adică explicaţia în ideea de artă şi în conştiinţa momentului istoric, ca să se identifice cu judecata autenticei critici de artă. Dacă identificarea dintre cunoscător şi criticul de artă e un lucru rar întîlnit pînă

astăzi, aceasta se datorește orientării predominante, favorabilă mai curînd criticii filologice decît adevăratei critici, ca și faptului că preocupările unui cunoscător sînt absorbante prin ele însele, lăsînd rareori energia trebuitoare pentru o necesară integrare a gîndirii și a culturii. Poate că din pricina lipsei unei asemenea integrări s-a întîmplat ca unii cunoscători de artă să afecteze o anumită înfumurare, ca și cum ar fi fost sacerdoții nu se știe cărui cult misterios, de unde tipul de cunoscător-profet care a adus atîtea prejudicii seriozității studiilor istorico-artistice. Dar și obiceiurile acestea proaste încep astăzi să dispară.

Cel mai vechi dintre filologii cunoscători este, fără îndoială, Rumohr (1785—1842), și deoarece posedă și temeinice cunoștințe filozofice, aflîndu-se sub influența lui Schelling, i se întîmplă adesea ca, trecînd dincolo de filologie, să facă aproape critică pură. În lucrarea sa, *Studii italiene* (1827—1832) se ocupă de arta italiană de la Carol cel Mare la Rafael, dar nu compilînd și acumulînd fapte, ci studiind o seamă de probleme alese din pricina interesului critic pe care îl prezintă. Critica pe care o face izvoarelor scrise e pătrunzătoare și lipsită de prejudecăți, iar cercetarea operelor de artă urmărește, în același timp, și latura spirituală și latura tehnică. Din care pricină își dă seama, de pildă, că Giotto a fost un adevărat inovator în ceea ce privește vitalitatea și realitatea imaginilor, dar că tocmai de aceea s-a îndepărtat de ideile tradiției creștine. În altă parte vorbește de compoziția spațială a lui Ghiberti. Concepția sa asupra *originalității* unei opere de artă, ca aspect artistic al personalității, opusă *copiei*, este intuiția care îl apropie cel mai mult pe Rumohr de cunoscătorii moderni.

Passavant și-a scris monografia asupra lui Rafael (1839) sub influența lui Rumohr. După ce a trecut în revistă tot ceea ce fusese scris asupra maestrului, Passavant vorbește despre propriile sale investigații în felul următor :

Pentru a vedea pe cît e posibil cu ochii mei operele marelui pictor, am revenit pentru un an în Italia, unde mai petrecusem șapte, am făcut o călătorie în Anglia, a treia la Paris unde, tînăr, admirasem comorile Muzeului Napoleon, iar în 1816 picturile lui Rafael care se aflau pe atunci la domnul Bonnemaison, și împodobesc în momentul de față Pinacoteca din Madrid. Cunoșteam temeinic galeriile din Germania, mai puțin pe cea din Viena, pe care am vrut s-o vizitez: așa că se poate spune, și pe bună dreptate, că am văzut și am studiat aproape toate operele lui Sanzio. Am fost la Urbino, locul nașterii sale, și prin locurile unde a trăit și a pictat; am scotocit prin bibliotecile din Italia, din Germania, din Anglia și din Franța pentru a strînge documentele necesare. Partea cea mai anevoioasă a lucrării mele a fost catalogul operelor, pentru alcătuirea căruia a fost necesar să examinez tot ceea ce îi fusese atribuit: iar pentru verificarea aceasta mi-au trebuit șase ani de lucru. Pentru desene greutatea a fost și mai mare. Cu toate acestea practica de pictor, îndelunga obișnuință de a cerceta operele de artă, atît din punct de vedere critic cît și teoretic, îmi dau convingerea că nu am comis erori grave.

Programul acesta nu este valabil numai pentru monografia lui Passavant, ci pentru orice lucrare efectuată de un cunoscător: care nu numai că trebuie să călătorească necontenit, să vadă și să revadă, dar trebuie să alcătuiască și un catalog rațional, oricîte eforturi i-ar cere. Și pentru că a înțeles lucrul acesta, opera lui Passavant, cu toate că părerile lui critice asupra lui Rafael sînt depășite, este, după un secol, indispensabilă încă studioșilor tocmai din pricina catalogului său rațional.

Germania a dat, în persoana lui Waagen, un alt tip de cunoscător, care nu și-a concretizat cercetările într-o monografie, ci și le-a expus într-o seamă de dări de seamă asupra colecțiilor publice și particulare din Anglia, Franța și Rusia. A vizitat Anglia de două ori, în 1835 și în 1850,

iar în 1854 își publică faimoasele *Treasures of Art in Great Britain*, care e o adevărată mină de informații, de rectificări și de sugestii, pe care istoricii de artă nu le-au exploatat deplin nici pînă astăzi. Waagen și-a dat seama că felul lui de a judeca arta, sumar și ca un simplu cunoscător, era insuficient, și că interpretarea operei de artă trebuie aprofundată ; dar posibilitățile sale nu i-au îngăduit să-și satisfacă propria-i exigență.

Evoluția metodei cunoscătorilor în ceea ce privește arheologia clasică a fost lentă. Un pas important a fost înfăptuit de Brunn, care a adunat mai întîi toate izvoarele scrise asupra artiștilor din antichitate, iar după aceea a folosit și comparația figurativă. În felul acesta a atras atenția asupra personalităților respective, chiar dacă erau luate în sens empiric.

E firesc totuși ca domeniul principal de cercetare al cunoscătorului să fie arta Renașterii și arta modernă, datorită numărului infinit de opere care trebuiau clasificate. Și de fapt o mai mare intensitate a spiritului cunoscătorului se află în lucrările lui Crowe, scrise în colaborare cu Cavalcaselle : *The Early Flemish Painters (Istoria picturii flamande* — 1857), *A New History of Painting in Italy, From the Second to the Sixteenth Century (Istoria picturii italiene de la origini pînă în secolul al XVI-lea* — 1864—1871) și două monografii, despre Tițian (1877) și despre Rafael (1882). Crowe, un literat englez, a dat acestor opere un cadru cultural. Cavalcaselle (1819—1897), pictor și revoluționar italian, și-a dedicat cea mai mare parte a vieții călătoriilor și desenării picturilor pe care le-a văzut : pe marginea desenului făcea observații asupra caracterelor stilistice. Cu sistemul acesta a izbutit să înțeleagă stilul pictorilor mai bine decît oricare alt critic înainte de el. Înzestrat cu o excepțională memorie vizuală și cu un remarcabil simț al valorii picturii, ajutat fiind și de desenele sale, a putut compara cu o mai mare precizione stilul unor opere văzute în locuri diferite și la mare distanță în timp. A spulberat, de aceea, o enormă cantitate de legende asupra valorii conferite copiilor sau imitațiilor,

i-a diferenţiat pe maeştri de elevi, şi a ştiut să indice succesiunea lucrărilor aceluiaşi maestru. Opera lui Cavalcaselle e gigantică şi marchează o cotitură în istoria artei : retipărită de mai multe ori, ea este esenţială şi astăzi pentru studii.

Ceea ce a izbutit Cavalcaselle să facă datorită memoriei sale extraordinare şi desenelor executate după tablouri, au izbutit mulţi alţii după el datorită răspîndirii fotografiilor efectuate după picturi şi sculpturi. Fotografia, se ştie, prezintă un singur aspect al operei de artă : dar cine a văzut originalul îl poate reconstitui cu uşurinţă în memorie uitîndu-se la fotografie. De aceea, cine cunoaşte bine originalele, poate ajunge, prin comparaţia fotografiilor, la o certitudine în privinţa afinităţilor sau a diferenţelor stilistice, altfel cu neputinţă de stabilit. Giovanni Morelli (1816—1891), un alt italian, a fost primul care a găsit prilejul, după ce a comparat fotografiile operelor respective, să corecteze nenumărate greşeli privind atribuirea lor, unele dintre acestea scăpîndu-i chiar şi lui Cavalcaselle. Morelli era medic, discipol al anatomistului Döllinger, aşa că avea o adevărată predilecţie pentru ştiinţele exacte : era colecţionar şi poseda o sensibilitate artistică ieşită din comun. Nu era un gînditor, aşa că nu şi-a dat seama de rolul important pe care-l juca sensibilitatea lui artistică în judecăţile de valoare pe care le emitea. Credea, dimpotrivă, că trebuie să-şi mortifice sensibilitatea, şi să reducă istoria artei la aplicarea cîtorva principii empirice, numite de el experimentale, pentru a le da o ţinută ştiinţifică. Credea că a observat că pictorii din secolul al XV-lea, atît de atenţi la schimbările modelului, repetau în mod identic mîinile şi urechile, şi a generalizat observaţia aceasta pînă a face din ea o lege : operele în care mîinile şi urechile sînt desenate în aceeaşi manieră aparţin aceluiaşi autor. Trebuie să ne amintim de voga ştiinţelor experimentale dintre anii 1850 şi 1880 pentru a reuşi să înţelegem nu numai cum a putut un om inteligent să elaboreze o asemenea teorie, dar şi cum o asemenea teorie s-a răspîndit în absolut toată

lumea, avînd chiar o influenţă pozitivă asupra studiilor de istoria artei. Trebuie să adăugăm însă imediat că Morelli cerceta operele de artă cu vivacitatea intuiţiei şi nu cu teoria sa. Şi a adus artei o conştiinţă filologică şi o riguroasă atenţie în ceea ce priveşte amănuntele.

Scrierile sale îmbracă forma unor buletine privind atribuirile curente din cîteva pinacoteci germane şi romane (începînd din 1874) ; prilej pentru a stabili catalogul operelor de artă ale celor mai de seamă pictori italieni. În cursul acestei revizuiri, Morelli a avut posibilitatea să facă unele descoperiri faimoase, aceea a *Venerei* lui Giorgione, de pildă, de la Galeria din Dresda, considerată pînă atunci drept o copie de Sassoferrato, ori reconstituirea activităţii din tinereţe a lui Correggio. „Aş vrea, spunea el, să pot reînvia în mintea mea toate marile figuri ale artei noastre, aş vrea să le pătrund pînă acolo încît să-mi pot contopi sufletul cu al lor.“ Şi aceasta ne face să înţelegem ce fel de activitate spirituală a stat la baza catalogului raţional.

Experienţa lui Cavalcaselle şi a lui Morelli a oferit Italiei prilejul să asiste, între sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului nostru, la o adevărată înflorire a studiilor de istoria artei. Fie-mi îngăduit să amintesc *Storia dell'arte italiana* a lui Adolfo Venturi, începută în 1901 şi care a ajuns astăzi la al XXV-lea volum, operă unde cunoscătorul, filologul şi artistul conlucrează în modul cel mai variat. Găsim în această lucrare, datorită tocmai vivacităţii sentimentului artistic, valorificarea unui mozaic bizantin din secolul al VII-lea, considerat înainte drept punct final al decadenţei artei, şi a operei unui manierist michelangiolesc, cînd de după bariera convenţiilor răsare o adevărată creaţie.

În Germania, Bode i se opune lui Morelli, urmărind să continue mai curînd tradiţia lui Waagen şi Cavalcaselle ; meritele sale în ceea ce priveşte cunoaşterea picturii olandeze, a sculpturii şi ceramicii italiene şi a covoarelor persane sînt cunoscute în lumea întreagă. În schimb din

opera lui Morelli se inspiră arheologul Furtwängler şi Wickhoff.

Max Friedländer este astăzi nu numai cel mai mare cunoscător al artei germane şi flamande, dar şi cel mai de seamă reprezentant german al tradiţiei cunoscătorilor.

În Olanda, Hofstede de Groot reface, cu subtilitatea cunoscătorului, catalogul raţional al artei olandeze.

În Anglia, Richter şi Philips se inspiră din opera lui Morelli. Şi tot opera lui Morelli l-a îndrumat spre studiile de istoria artei pe Bernhard Berenson, care nu numai că a dat o mai mare amploare şi preciziune cunoştinţelor privitoare la pictura italiană, dar a reuşit să facă şi unele sugestii psihologice de un deosebit rafinament asupra caracterului intim al artiştilor şi a schiţat, în fine, unele motive privind pura vizualitate. Un mare cunoscător al arhitecturii şi sculpturii medievale a fost, în secolul nostru, Kingsley Porter, american şi el, care a trecut dincolo de cunoştinţele de fapt, tinzînd către o valorificare estetică bazată pe sensibilitatea morală.

În Franţa Emile Bertaux şi-a adus contribuţia la cunoaşterea artei medievale din Italia meridională şi a artei primitive spaniole.

În Spania lucrările lui Cossio despre El Greco şi ale lui Beruete despre Velázquez sînt fundamentale.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IX

CRITICA FRANCEZĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Întoarcerea la conștiința artei actuale.

DIN SECOLUL al III-lea î.e.n., cînd a scris Xenocrate, și pînă la Winckelmann, critica și istoria de artă și-au găsit rațiunea de a fi în valorificarea artei contemporane. Chiar și cînd se studia arta trecutului, era întotdeauna judecată în raport cu arta prezentului. Vasari îl admira pe Giotto în numele lui Michelangelo, Bellori îi admira pe antici și pe Rafael în numele pictorilor din familia Carracci și al lui Poussin, Mengs admira pe Rafael, pe Correggio și pe Tițian în propriul său nume, dar Winckelmann răstoarnă situația și începe să judece arta modernă în numele artiștilor din antichitatea greacă. Perfecțiunea artei se mutase din prezent în trecut. Romanticii au căutat și ei perfecțiunea, nu în arta greacă, ci în arta medievală, dar tot într-o artă ce aparținea trecutului. Idealiștii au tras din aceste premise următoarea concluzie logică : în epoca modernă arta era moartă, deoarece se contopise cu știința filozofiei.

Filologii arheologi și cunoscătorii educați de școala idealistă continuă să-și fixeze atenția asupra artei trecutului și să uite de cea modernă, fie că erau convinși de nulitatea acesteia, fie că aptitudinile lor de filologi și de cunoscători găseau probleme de rezolvat numai în arta trecutului. Și în afară de rare excepții, dacă au luat în seamă arta modernă, au făcut-o numai pentru a-i aprecia pe acei dintre contemporanii lor care știau să imite mai bine fie operele, fie principiile artei trecutului, adică pe cei care vădeau mai puțină originalitate ca artiști și erau mai puțin reprezentativi în calitatea lor de artiști contemporani.

În Franța, în schimb, diferite condiții au favorizat o excepțională înflorire a criticii artei contemporane. În primul rînd Franța a avut în secolul al XIX-lea o serie de pictori mari, superiori pictorilor altor națiuni, și posedînd o temeinică pregătire teoretică : e de ajuns să ne amintim de Delacroix, Ingres, Courbet, Manet, Cézanne, Gauguin. Ei au luat parte la discuțiile cu caracter critic nu numai cu cuvîntul sau condeiul, dar și cu propriile lor tablouri. Importanța pe care a căpătat-o pictura în viața intelectuală a Franței secolului al XIX-lea a fost deosebit de mare. Pentru a găsi o situație asemănătoare trebuie să ne întoarcem în Italia Renașterii. De pildă, întemeietorul „realismului", chiar și a celui literar, a fost un pictor : Courbet.

Mai mult chiar, romantismul a creat o fraternitate de asemenea natură între poeți, romancieri și artiști, încît i-a determinat pe scriitori să promoveze, să explice și să discute arta pictorilor : e de ajuns să ne amintim de Stendhal, Gautier, Baudelaire, frații Goncourt, Zola. Și încă ceva : pictura a luat și ea parte la luptele morale și politice atît de arzătoare în Franța secolului al XIX-lea, atrăgînd atenția unor oameni politici de talia lui Guizot, Thiers și Clemenceau. Expozițiile bienale sau anuale se deschideau în mod regulat, și asta într-o capitală atît de frecventată ca Parisul, unde cronica expozițiilor era un gen literar practicat încă din secolul al XVIII-lea, și ilustrat de Diderot. La fiecare doi ani, sau în fiecare an, o serie de scriitori, dintre cei mai buni, emiteau păreri asupra operelor expuse, și încercau să facă unele generalizări cu privire la arta contemporană, sau la metoda criticii, ba să și facă unele pronosticuri în legătură cu tendințele gustului. Toată această activitate avea adesea defectul improvizației gazetărești, îi lipsea de multe ori o suficientă informație istorică și estetică, dar prezenta incomparabilul avantaj de a fi legată de arta aflată în plin proces de formare. Schimbîndu-se adesea o dată cu schimbarea gustului, critica franceză din secolul al XIX-lea a fost o critică fragmentară, dar a

aspirat veşnic către valorile estetice universale. Nu a căzut niciodată în absurdităţile iconografice şi tehnice ale ştiinţei arheologice şi filologice contemporane, ci s-a eliberat chiar şi de limitele esteticii idealiste, într-un mod foarte simplu, constatînd prezenţa artei în operele care se zămisleau sub ochii ei. Istoricii de artă s-au sustras de sub dubla robie a artei clasice şi a artei gotice, mergînd cu cercetările şi mai departe, descoperind opere preistorice şi populare din Extremul Orient sau din străvechea Americă. Critica franceză a căutat în propria ei casă şi a găsit conştiinţa artei actuale. Dacă e adevărat că orice istorie este interpretarea actuală a trecutului, conştiinţa artei actuale este baza oricărei istorii a artei trecutului.

Principiile estetice.

Premisele ideale ale criticii franceze din secolul al XIX-lea se rezumă la conştiinţa artei ca operă de creaţie, şi nu ca operă de imitaţie, şi sînt de origine germană. Începînd încă din perioada neoclasicismului, cu Quatremère de Quincy, conştiinţa aceasta e vie în Franţa. Cu toate acestea critica franceză îşi găseşte forţa în opoziţia pe care, în numele romantismului, o opune neoclasicismului.

Pierre-Simon Ballanche (1776—1847) publică în tinereţe un eseu în care susţine că fundamentul artei este sentimentul, continuînd în felul acesta tradiţia settecenticistă a lui Dubos.

Madame de Staël (1766—1817) publică o teză în legătură cu valoarea sociologică a artei, dar problema nu era axată pe estetică. Cu toate acestea în *De l'Allemagne* (1813), scrie : „Poate că, în ceea ce priveşte artele frumoase, nu sîntem în stare să fim nici creştini, nici păgîni ; dar dacă după un timp oarecare, imaginaţia crea-

toare va renaşte la oameni, nu se va face în nici un caz simţită imitîndu-i pe cei vechi".

Le Globe, o revistă întemeiată în 1824 cu scopul de a sprijini romantismul moderat, îşi formula crezul artistic în felul următor : „Arta trebuie să fie liberă, liberă la modul cel mai nelimitat".

Influenţa gîndirii idealiste germane a avut o mai mare eficacitate asupra criticilor şi artiştilor, pînă la care ajungea indirect şi în mod sporadic, decît asupra filozofilor de profesiune. Victor Cousin (1792—1862), total aservit gustului clasic, nu a putut găsi raportul între idealismul său şi experienţa artei contemporane. Pe Félicité de Lamennais (1782—1854) l-a interesat arta contemporană chiar şi mai puţin decît pe Cousin. Jouffroy (1796—1842) vădeşte o pregătire filozofică mai temeinică, şi *Cursul de estetică* ţinut în 1822 şi publicat în 1843, a avut o oarecare influenţă asupra criticii, datorită faptului că analiza sa psihologică se contopea cu idealismul filozofic.

În orice caz, în 1840, primul volum al *Esteticii* lui Hegel apare în limba franceză, şi necesitatea de a găsi un sistem de gîndire care să lege intuiţiile critice era din plin resimţită în acea vreme la Paris, prilejuind, din partea poeţilor, unele reacţii fireşti.

Iată cum explică Baudelaire lucrul acesta :

> Am încercat de mai multe ori, ca toţi prietenii mei de altfel, să mă închid într-un sistem pentru a propovădui netulburat. Dar un sistem e un fel de blestem care ne sileşte la o perpetuă renegare ; şi trebuie să inventăm mereu alt sistem, iar efortul acesta este o cruntă ispăşire. Condamnat mereu la umilinţa unei noi convertiri, am luat o hotărîre mare. Pentru a mă sustrage acestor apostazii filozofice, de care am oroare, m-am resemnat, plin de orgoliu, la modestie, şi m-am mulţumit doar să simt ; m-am întors să-mi caut azilul în neîntinata naivitate.

Ceea ce nu l-a împiedicat pe Baudelaire să rămînă credincios unor idei călăuzitoare luate chiar din siste-

mele idealiste. De pildă, adoptă de la doamna Crowe un principiu pe care aceasta îl învățase de la Coleridge; iar Coleridge îl luase de la Schelling.

> Nu vreau, ca prin imaginație, să exprim doar ideea comună implicată în cuvîntul acesta de care se face un abuz atît de mare, și care este pur și simplu *fantazie*, dar și *imaginație creatoare*, care este o funcție mult mai înaltă și care, în măsura în care omul este făcut după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, păstrează un raport îndepărtat cu această putere sublimă prin care Creatorul concepe, creează și-și menține universul.

Și mai departe, după Baudelaire, *la vêritable esthétique* constă în aceasta :

> Întregul univers vizibil nu este decît un depozit de imagini și de semne cărora imaginația le va da un loc și o valoare relativă : e un fel de aliment pe care imaginația trebuie să-l digere și să-l transforme. Toate facultățile sufletului omenesc trebuie să fie subordonate imaginației, care le rechiziționează pe toate o dată.

Ideile acestea, care formau patrimoniul comun al criticilor către anul 1848, nu prea erau ortodoxe din punct de vedere filozofic, dar constituiau baza esențială a oricărei critici de artă, cu alte cuvinte conștiința creației artistice ca activitate ideatică independentă de orice prejudecăți privind frumusețea obiectivă.

Chiar și filozofia socială și-a adus contribuția ei pentru ca această conștiință să se mențină trează. Utopiile lui Fourier, gîndirea lui Saint-Simon și cea a discipolilor acestora a avut un ritm constant : de la imaginația mistică la activitatea practică, economică și socială. Nu e nevoie să mai insistăm asupra enormei influențe pe care au exercitat-o asupra vieții intelectuale din Franța. Ideile lor se împletesc cu unele motive idealiste provenite de la Schelling și Hegel. Ultima fază a gîndirii lui Schelling duce, pe de o parte, către religie, iar

pe de alta către filozofia pozitivă. Iar așa-numita stîngă hegeliană duce la Karl Marx și la *Manifestul Partidului Comunist* din 1848, pregătit în climatul intelectual francez. Interesul gîndirii se deplasează și duce către sociologia lui Auguste Comte, fără a-și pierde totuși suflul ideatic pe care-l avusese la origine.

Pierre-Joseph Proudhon (1809—1865) compune o estetică publicată postum sub titlul de *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Zadarnic am căuta în paginile ei vreo urmă de pozitivism. Iată ce spune Proudhon :

> Realism, idealism, termeni prost explicați și care au devenit aproape de neînțeles, chiar și pentru artiști. Și nu puțini dintre ei ar fi cuprinși de uimire dacă aș afirma că arta este, ca și natura însăși, realistă și totodată idealistă.
>
> Artistul este omul dotat într-un foarte mare grad cu facultatea de a simți idealul și de a împărtăși și celorlalți, prin semne, gesturi, figuri, descrieri sau melodii, impresiile sale.

Proudhon era de părere că artistul care posedă un stil mai original denotă un idealism mai energic. Fiecare personalitate trebuie judecată potrivit legii pe care și-a făurit-o ea însăși. Și afirmă toate acestea pentru a veni în sprijinul artei campionului realismului pictural, Courbet. E curios că estetica lui Proudhon a fost trecută cu vederea de către cei care s-au ocupat de istoria esteticii, ca de Mustoxidi de pildă, care vedea în ea capriciul unui incompetent. Estetica lui Proudhon a reușit, dimpotrivă, să corecteze estetica idealistă germană făcînd ca principiile formulate de aceasta să se îndrepte spre personalitatea concretă a artistului.

După Proudhon, estetica lui Taine, care, așa cum s-a spus, a avut o mare influență asupra istoricilor de artă, din fericire nu însă și asupra criticii, a încercat în mai multe rînduri, fără succes, să reînvie estetica clasică a frumuseții abstracte. De aceea critica impresionismului

s-a văzut lipsită de fundamentul estetic necesar înțelegerii noilor orizonturi ale picturii.

Nu se poate afirma că faza următoare, aceea a simbolismului, ar fi dat naștere unei estetici care să aibă oarecare importanță prin ea însăși, și nu numai ca expresie a gustului momentului respectiv.

Estetica lui Schelling și a lui Hegel, deși cunoscută în mod imperfect în Franța, a furnizat totuși baza ideologică necesară pentru critică. Și cîteva spirite dotate în mod excepțional, primul dintre acestea fiind Baudelaire, au realizat o critică al cărei nivel nu a fost depășit. După ei, ideile rupte de senzațiile artistice sau senzațiile neelaborate în idei au dus la decăderea criticii franceze.

Critica în perioada neoclasică.

Tot ceea ce este viu în critica epocii neoclasice este nemulțumirea pe care o provoacă arta lui David și a școlii sale. Guizot (1787—1874) critică, în 1810, pictura care imită sculptura antică, nu atît pentru că e antică, ci pentru că e sculptură. Nu ajunge corecția și puritatea liniei proprii școlii lui David, deoarece finisînd amănuntele, pierde din vedere ansamblul, care este corectitudinea gîndirii. În ceea ce-l privește, Henry Beyle-Stendhal (1783—1842) se opune pretențiilor „științifice" ale școlii lui David, „tipologiei" sale și „compoziției simbolice", arătîndu-se favorabil, în 1824, față de Constable care a avut o influență salutară asupra picturii romantice franceze.

Acestea sînt totuși intervenții sporadice. Cei doi scriitori de artă care au cîteva intuiții fericite asupra viitorului picturii sînt Quatremère de Quincy și Valenciennes.

Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755—1849) publică în 1823 un *Essai sur la nature, le but et*

les moyens de l'imitation dans les beaux-arts. El concepe de fapt „imitaţia" într-un asemenea mod, încît aceasta devine „creaţie". Detestă iluzionismul şi face distincţia între asemănarea imaginii şi identitatea mecanică (fotografia era pe cale de-a fi inventată, şi Quincy presimţea lucrul acesta). Care e diferenţa esenţială dintre imagine şi obiectul său ? „Imaginea nu e altceva decît aparenţa obiectului reprezentat... o aparenţă de asemănare." Iar această aparenţă pe care ne-o oferă arta are două caracteristici : *e fictivă şi incompletă.* „Tocmai ceea ce este fictiv şi incomplet în fiecare artă, constituie arta. De aici îşi scoate arta principala ei virtute şi efectul acţiunii sale. De aici îi vine puterea de a ne încînta." Se cuvine să ne amintim aici că Platon condamnase arta deoarece producea numai aparenţe. Neoclasicul Quincy dimpotrivă, justifică arta tocmai datorită faptului că se rezumă la aparenţă. Cu alte cuvinte, el pregătea justificarea nu a neoclasicismului, ci a romantismului şi a realismului, şi în acelaşi timp a impresionismului. Vrea ca stilul să fie ideal, dar idealul e mai cuprinzător decît frumosul. Frumuseţea e prea fizică. Există un ideal al monstruosului şi al imoralului. Iar acest ideal este *creaţia* artistului, care îl descoperă fără să-l fi găsit nicăieri. „În orice artă, tot ce ţine de domeniul inteligenţei, al sentimentului şi al geniului, nu există nicăieri, nu are nici corp, nici loc, nu e tributar nici unui simţ : iar celui care găseşte asemenea lucru i-ar fi cu neputinţă să spună unde a văzut modelul." În fine, raportul dintre artist şi privitor depinde numai de stil şi nu de tema tratată. De Quincy aplică aceste principii numai la arta antică şi la arta Renaşterii, la Poussin şi la arta neoclasică. Dar principiile sale slujesc şi la interpretarea lui Daumier sau a lui Cézanne.

Pierre-Henri Valenciennes (1750—1819) e un pictor peisagist, unul din maeştrii celor mai buni peisagişti neoclasici, şi indirect chiar şi al lui Corot. Publică, între 1799—1800, lucrarea *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre*

du paysage. Face distincţia dintre peisajul realist („care ne face să vedem natura aşa cum este") şi peisajul istoric („care ne face să vedem natura aşa cum ar putea să fie"). Primul e pictat cu sentimentul culorii, al doilea cu culoarea sentimentului. Sentimentul culorii îi sugerează să învăluie imaginile în atmosferă, să înlocuiască perspectiva ştiinţifică cu cea a sentimentului, să dea transparenţă umbrelor, să le facă albastre dacă lumina e albă, verzui dacă lumina e galbenă, viorii dacă lumina e roşie. Adevărate descoperiri pe care le va relua mai tîrziu Delacroix. Valenciennes face, pe lîngă aceasta, o distincţie între pictorii desenatori, înclinaţi să mediteze asupra idealului, şi pictorii colorişti, plini de entuziasm, care sînt nevoiţi să lucreze repede şi cu impetuozitate. Trebuie evitat însă ca cele două tendinţe să-şi dăuneze una alteia. „Atunci cînd Rubens a vrut să deseneze mai bine, a colorat mai puţin bine, iar cînd Rafael a vrut să coloreze mai bine, tablourile sale au pierdut în ceea ce priveşte desenul."

Cît despre peisagişti, dacă vor să menţină coerenţa viziunii lor, nu trebuie să rămînă în faţa aceluiaşi peisaj mai mult de două ore, deoarece lumina se schimbă după aceea sau se modifică peisajul, aşa că trebuie să se limiteze cu pictarea în mare a tonurilor principale.

Felul acesta de a picta în aer liber a fost realizat de Claude Monet şi de ceilalţi impresionişti, şaptezeci de ani după ce Valenciennes îi intuise legea. Ceea ce a însemnat o genială idee critică, destul de rară în întreaga istorie a criticii.

Critica romantică.

În Salonul din 1824 contrastul dintre clasicişti şi romantici apare cu toată evidenţa. Celor două partide li s-a dat numele de discipolii lui Homer şi discipolii lui Shakespeare. Se credea într-un triumf al romanticilor.

Scanned with OKEN Scanner

Dar clasiciștii trec la atac, îl primesc în rîndurile lor pe Ingres, pe care mai înainte îl condamnaseră, socotindu-l primitivist, și cîștigă de partea lor cea mai mare parte a criticii și a opiniei publice. Se poate spune așadar că în 1824 s-a deschis prăpastia care a separat publicul de cea mai bună pictură franceză, prăpastie peste care nu s-a putut trece cu totul nici măcar în anii dintre cele două războaie mondiale.

Reprezentantul tipic al unei critici statornic ostilă picturii romantice și mai pe urmă picturii realiste a fost Etienne-Jean Delécluze (1781—1863), elevul lui David, care și-a scris *Saloanele* de la 1819 la 1863. Dușman al oricărei expresii, în numele formei sculpturale clasice, convins că pictura trebuie să fie produsul sculpturii, generată la rîndul ei de arhitectură, Delécluze, închis în propria-i teorie, n-a înțeles nimic din ceea ce se petrecea în jurul lui. N-a priceput că singura artă vitală din timpul său era pictura, și nici că sculptura aparținea genului plicticos, cum va spune ceva mai tîrziu Baudelaire. Funcția criticii a fost așadar total negativă și importanța ei constă tocmai în faptul că nu a făcut nici un fel de compromis. În nici o țară, ca în Franța, n-a fost o luptă mai înverșunată între inovatori și tradiționaliști, inovatorii sfîrșind întotdeauna prin a învinge, după ce și-au creat propria lor tradiție : astăzi nu numai Delacroix, dar și Cézanne se află la Louvre. În afară de rare excepții însă, atîta timp cît inovatorii au fost în viață, n-au fost admiși niciodată de tradiționaliști și nu s-au bucurat nici de onorurile și nici de avantajele mondene pe care statul francez le-a rezervat tradiționaliștilor. Inovatorii francezi nu au putut fi ispitiți, de aceea, să comită compromisuri, ca în alte țări, ci au rămas cu rigurozitate fideli modului lor individual de a vedea și de a simți, creînd astfel condițiile morale ale propriei lor măreții. Delécluze are, în parte, și responsabilitatea și meritul de a fi creat această situație.

Problema esențială a criticii romantice a fost problema picturii lui Delacroix. Cînd, în 1822, Delacroix

expune primul său tablou *(Dante și Virgiliu)*, Adolphe Thiers (1797—1877), sub influența pictorului Gérard, are imediat revelația „unui mare pictor", a unei „superiorități în devenire care reanimă speranțele puțin ofilite de meritul prea moderat al celorlalți". Thiers era un admirator al lui David și un adversar convins al imitatorilor acestuia, găsea că revoluția stilului e cu totul îndreptățită, ca și cea a așa-numitului *grand goût*, ca și a desenului împotriva „meschinăriilor, a falsităților și a mofturilor secolului trecut", dar simțea că acuma „trebuie să se găsească un alt cuvînt de ordine, să nu se mai elogieze exclusiv *le grand style, le grand goût*". Admira efortul lui David de a-și reînnoi coloritul, luîndu-l ca model pe cel flamand și olandez, nota însă că un asemenea colorit nu se acorda cu stilul său, în numele căruia nu trebuiau descurajați cei care încercau să pună „pe pînză mai multă viață, mai mult adevăr și mai mult firesc".

În 1827, Ludovic Vitet (1802—1873) afirmă că tabloul lui Delacroix *Marin Faliero* provoacă indignarea celor ce vizitează expoziția, cu toate acestea îi admiră coloritul, „de o forță și de o bogăție remarcabile", în care „se pot număra toate tușele, căci nimic nu e contopit, nimic nu e estompat". Vitet înțelegea că acest *non finito* era conștient pentru a evita „răceala care însoțește de obicei un finisaj prețios". Coloritul lui Delacroix „trebuie să-l admiri, dar e așa de izbitor, de disonant, că uneori te obosește în loc să-ți provoace plăcere". În ceea ce privește compoziția tabloului, Vitet găsește că nu are unitate (și era vorba de unitate materială); e drept că admirăm în el „o epocă istorică", „o mare forță spirituală, o mare suplețe de imaginație, o cunoaștere profundă a ceea ce noi numim pictură de istorie", dar nu o operă de artă. Cu alte cuvinte, Vitet punea încă din 1827 două dintre problemele fundamentale ale criticii secolului al XIX-lea : aceea a finitului pictural opus finitului formei abstracte, și aceea a expresiei opusă compoziției neoclasice.

În 1829 Delacroix ironiza criticii care

„sar întru apărarea principiilor recunoscute de oamenii de gust.

Pe de o parte, oamenii cu idei noi și îndrăzneţe, dar capabili prin asta să zdruncine tot eșafodajul bunelor doctrine erau aspru mustraţi și aduși la ordine : pe de alta, și cu ajutorul acestor norme salutare, marea masă a versificatorilor și a pictorilor de duzină, seminţie mărginită și fără nici un fel de perspectivă, dar peste măsură de docilă și ușor de manevrat, înainta cu ușurinţă pe un făgaș lesne de parcurs."

Astfel scria Delacroix, și nu numai în propria lui apărare, dar în apărarea artei și a criticii.

În anul următor are loc Revoluţia din iulie, iar în Salonul din 1831 Delacroix expune *Libertatea*. Se vorbește tot timpul împotriva idealului urîtului, împotriva materialismului etc. Dar un tînăr, Gustave Planche (1808—1857) aplaudă : Delacroix făcea parte din „acea rasă nouă și gravă, născută ieri, dar atît de mare și de puternică astăzi, investită cu o misiune specială și serioasă, chemată să regenereze societatea, să reînnoiască instituţiile", „din acea rasă care nici nu putea concepe că triumful revoluţiei nu trebuie să aibă influenţă asupra artelor imaginaţiei". Trebuie să evocăm întreaga valoare spirituală a revoluţiilor franceze din 1830 și 1848 pentru a înţelege semnificaţia acestei paralele pe care o făcea Planche.

Își începe *Saloanele* chiar în 1831, continuînd să le redacteze pînă în 1852. Posedă o intuiţie fericită, deși criteriile sale de judecată nu sînt remarcabile : înţelege, în 1833, greșeala lui Ingres, care își închipuie că poate fixa punctul final al evoluţiei artei moderne la Rafael, fără să ţină cont nici de Veronese, nici de Rubens, și nici de Rembrandt, înţelege, în 1831, că cele mai mari personalităţi sînt Gros, Géricault și Delacroix, vede, în 1838, că Corot trece dincolo de realism, iar în 1847 îi ridică osanale, neţinînd seama de prejudecăţile care urmăreau condamnarea acestuia.

Între 1831 şi 1834, doi critici tind să depăşească lupta dintre neoclasici şi romantici : Lenormant şi Laviron. Primul, e drept, confundă această depăşire cu compromisul, cu alte cuvinte cu un eclectism de tip Horace Vernet, în vreme ce al doilea îl atacă pe Vernet şi pe toţi eclecticii, inclusiv pe pictorii Carracci. Constată şi unul şi altul că peisajul e singurul gen care a făcut progrese şi văd în el arta viitorului. Protagonistul noului tip de peisaje e Théodore Rousseau. În 1833, şi Lenormant şi Laviron semnalează apariţia lui Rousseau. Primul scrie următoarele despre unul din tablourile acestuia :

> Zarea e transparentă, fabrica, dincolo de arbori, armonioasă şi clară, terenurile din planul al doilea minunat de luminoase. Domnul Rousseau e încă foarte departe de ţintă ; dar nu aş da viitorul lui pe cariera completă a douăzeci dintre peisagiştii noştri renumiţi.

În 1836 Rousseau este respins de la Salon, de unde protestele lui Laviron şi ale lui Planche, care exaltă ingenuitatea şi măreţia compoziţională a maestrului.

Rezistenţa la romantismul lui Delacroix şi la realismul peisagiştilor de tipul lui Rousseau a fost opera lui Ingres. Exaltat de Lenormant, criticat de alţii, ca de Louis Peisse, de pildă, clasicismul lui Ingres apare drept ceea ce era : „un romantism congelat". Cu toate acestea cele două teorii, a lui Delacroix şi a lui Ingres, ilustrează foarte bine nu numai poziţia criticilor contemporani, dar chiar şi divergenţa de mai tîrziu dintre realism şi arta pentru artă.

Încă din 1824, Eugène Delacroix (1798—1863) scrisese : „Cred că numai imaginaţia sau, ceea ce înseamnă acelaşi lucru, adică fineţea ochiului, este cea care ne face să vedem acolo unde alţii nu văd". Sarcina artistului este aceea de a „găsi în propria-i imaginaţie mijloacele prin care să poată reda natura şi efectele ei, şi să le redea potrivit temperamentului său propriu". „Puţină inspiraţie naivă e preferabilă oricărui alt lucru." „Cele

mai frumoase opere de artă sînt acelea care exprimă fantezia pură a artistului." Exaltă „licenţele pitoreşti : nefinisajul lui Rembrandt, excesul lui Rubens". Admiră, cum era şi firesc, arta antică, dar o opune artei neoclasice, abstracţiunilor, virtuozităţii ; prin compoziţie Delacroix înţelege distribuirea maselor cromatice, independent de subiect. Subordonarea detaliilor faţă de ansamblu trebuie să fie completă. Culoarea, considerată în ea însăşi, în efectele sale, în varietatea sa, îl preocupă în mod special pe Delacroix : „Ştiu bine că această calitate de colorist este mai degrabă inoportună decît recomandabilă pentru şcolile moderne care consideră că numai urmărirea desenului este o calitate şi îi sacrifică tot restul." Ironia acestei constatări se confirmă în studiul culorii, care este pentru el antidotul necesar şi împotriva idealismului, şi împotriva neoclasicismului, dar şi elementul esenţial pentru a ajunge la imaginaţie. Pentru Delacroix aspectele culorii sînt infinite : „Cu cît meditez mai mult asupra culorii, cu atît îmi dau mai bine seama că această *demi-teinte reflétée* este principiul care trebuie să domine, fiindcă ea este ceea ce dă în mod efectiv adevăratul ton, tonul care constituie valoarea, care contează în obiect şi care îl face să existe." Umbrele albastre, preferinţa pentru juxtapunerea tentelor, pentru sinteza luminilor care derivă din tente, care se substituie amestecului propriu-zis al tentelor, studiul modalităţii de a colora la Tiţian, la Veronese, la Rubens sau la Rembrandt : toate acestea erau lucruri absolut esenţiale pentru teoria lui Delacroix.

Activităţii complexe, pasionate, fără măsură şi fără limite, plină de sensibilitate, proprie lui Delacroix, i se opune preciziunea dogmatică, calmă şi sigură, ariditatea şi îngustimea idealului lui Ingres (1780—1867).

Iată cîteva din aforismele sale :

> Principala şi cea mai importantă parte a picturii este aceea de a şti ce a produs natura mai frumos şi mai convenabil pentru această artă, în scopul de a face alegerea

conform gustului şi manierei de a simţi a artiştilor din antichitate.

Desenul este probitatea artei.

Desenul conţine totul, cu excepţia tentei.

Dacă ar trebui să pun o firmă deasupra uşii mele, aş scrie şcoală de desen, şi sînt sigur că de acolo ar ieşi pictori.

Culoarea adaugă picturii podoabele ; dar ea nu este decît *la dame d'atour*, fiindcă nu face decît să dea o mai mare gingăşie adevăratelor perfecţiuni ale artei.

Nici un strop de culoare prea aprinsă : este antiistoric. Abuzaţi mai curînd de cenuşiu decît de culorile aprinse.

Reflexele înguste în umbră, reflexele care lunecă de-a lungul contururilor sînt nedemne de maiestatea artei.

Chiar şi numai îndoiala e un oprobriu la adresa minunilor celor vechi.

După Fidias şi după Rafael, în artă nu mai există nimic esenţial de găsit, dar există întotdeauna cîte ceva de făcut, chiar şi după ei, pentru a menţine cultul adevărului, şi pentru a perpetua tradiţia frumosului.

Opoziţia dintre Ingres şi Delacroix nu putea fi aşadar mai tranşantă, iar eclectismul dintre cele două sisteme nu putea da decît opere ratate. În deceniul al cincilea exista deja o detaşare suficientă pentru ca Ingres şi Delacroix să fie judecaţi şi pentru ca privirile să se poată îndrepta în altă direcţie.

Baudelaire.

Baudelaire, Thoré, Champfleury, Mantz, Fromentin, dedică nenumărate pagini Saloanelor dintre 1845 şi 1847. Critica franceză a atins, datorită lor, cel mai înalt nivel pe care l-a avut vreodată. Dar deasupra tuturor se înalţă, gigantic, Charles Baudelaire (1821—1867).

Prima sa lucrare asupra Salonului datează din 1845 ; a doua din 1846, în care gîndirea lui e complet definită.

Scanned with OKEN Scanner

Cele din urmă *Saloane* sînt din 1855 şi din 1859. Între timp, în 1857, publicase *Les Fleurs du Mal.* Iar la un an după moartea sa, survenită în 1867, scrierile sale de critică sînt publicate în două volume : *Curiosités esthétiques* şi *L'Art romantique.*

Premisele ideale ale criticii la Baudelaire au fost menţionate la începutul acestui capitol. Ne mai rămîne acum să-i schiţăm poziţia : „Pentru a fi justă, adică pentru a avea o raţiune de existenţă, critica trebuie să fie parţială, pasionată, politică, trebuie făcută, cu alte cuvinte, dintr-un punct de vedere exclusiv, dar dintr-un punct de vedere care deschide cele mai multe orizonturi." Ceea ce înseamnă că Baudelaire iubeşte şi urăşte, dar vrea ca pasiunile sale să nu fie arbitrare ci, dimpotrivă, să îmbrăţişeze cele mai diverse personalităţi artistice. Baudelaire respectă *individualitatea :* ingenuitatea şi sinceritatea expresiei unui temperament îi sînt de ajuns. Gustul timpului său e romantic. Ce este romantismul autentic ? El constă într-o anumită manieră de a simţi, trebuie căutat înlăuntrul şi nu în afara omului. „Cine spune romantism spune artă modernă, adică intimitate, spiritualitate, culoare, aspiraţie către infinit, exprimate prin toate mijloacele de care dispun artele."

Lui Baudelaire nu-i plac realiştii, pe care îi consideră pozitivişti, făuritori ai unui univers din care lipseşte omul. Preferă pictorii cu imaginaţie, care iluminează lucrurile cu spiritul lor, care creează o magie sugestivă. Aceştia sînt *les surnaturalistes.* În ceea ce-i priveşte pe cei timizi şi ascultători, a căror mîndrie constă în faptul că aderă la o falsă demnitate, cu alte cuvinte în ceea ce-i priveşte pe academici, Baudelaire nu are pentru ei decît dispreţ. Consideră că arta filozofică de origine hegeliană e pur şi simplu monstruoasă, deoarece pictura sugerează sentimente şi reverii, nu raţionamente. Detestă gustul excesiv pentru formă, pasiunea pentru frumos, ciudat, graţios, pitoresc ; sînt abuzuri ale spiritului.

Nu vrea în schimb să ia partea desenatorilor împotriva coloriştilor sau viceversa, lucru care i se pare meschin. Gustul pentru linie şi gustul pentru culoare se amestecă în mod misterios pentru a se ajunge la fuziunea lor care este apoi tabloul. Fineţea liniei exclude tuşa, dar există tuşe fericite la care coloristul nu poate renunţa. Culoarea nu exclude desenul în mare, al maselor, dar exclude amănuntele prea precise, şi urmăreşte efecte de atmosferă, de lumină şi de mişcare, de care un desenator intransigent se fereşte pentru a rămîne credincios propriului său principiu. Cu asemenea idei Baudelaire poate repune în drepturi pe cei mai mari dintre artiştii timpului său, relevîndu-le caracteristicile esenţiale.

Cîteva judecăţi despre Ingres :

> Mi-ar veni mai uşor să cred că idealul său e un fel de ideal făcut jumătate din sănătate, jumătate din calm, din indiferenţă aproape, ceva analog idealului antic, căruia i-a adăugat curiozităţile şi minuţiile artei moderne. Tocmai împerecherea aceasta dă adesea operelor sale farmecul lor bizar. Îndrăgostit astfel de un ideal care amestecă într-un adulter enervant seriozitatea calmă a lui Rafael cu afectarea şi rafinamentul unei femei elegante, domnul Ingres trebuia să reuşească mai cu seamă în portrete ; şi genul acesta i-a adus, într-adevăr, cele mai mari şi cele mai legitime succese.
>
> Desenul domnului Ingres este desenul unui om care-şi are sistemul său. Crede că natura trebuie corectată, ameliorată ; că trişarea realizată în mod fericit, agreabilă, care urmăreşte doar plăcerea ochilor, este nu numai un drept, ci o datorie. S-a spus pînă acum că natura trebuia interpretată, tradusă în ansamblul ei şi după propria ei logică ; dar în operele maestrului despre care este vorba există adesea dol, şiretlic, violenţă, uneori trişare şi capcană.
>
> Din cele de mai sus, se va înţelege cu uşurinţă că domnul Ingres poate fi considerat ca un om dotat cu mari calităţi, un elocvent amator de frumuseţe, dar lipsit de acel temperament energic care face fatalitatea geniului.

Delacroix are

o calitate *sui generis*, de nedefinit și definind acea parte melancolică și pasionată a secolului, ceva cu totul nou, care a făcut din el un artist unic, fără nimeni care să-l fi format, fără înaintași, probabil și fără urmași, o verigă atît de prețioasă încît nu există alta de schimb, și pe care suprimînd-o, dacă un asemenea lucru ar fi cu putință, s-ar suprima o întreagă lume de idei și de senzații, s-ar produce o lacună prea mare în lanțul istoric.

Pictura aceasta, asemeni vrăjitorilor și hipnotizatorilor, își proiectează gîndirea la distanță. Iar acest fenomen neobișnuit depinde de forța coloristului, de acordul perfect al tonurilor, și de armonia (prestabilită în creierul pictorului) dintre culoare și subiect. S-ar părea că această culoare, să mi se ierte asemenea subterfugii de limbaj pentru a exprima unele idei deosebit de gingașe, gîndește prin ea însăși, independent de obiectele pe care le îmbracă. În plus, aceste admirabile acorduri de culoare te fac să visezi adesea armonii și melodii, iar impresia cu care te desparți de tablourile sale este adesea aproape muzicală.

Despre desenul lui Delacroix, criticat într-un mod atît de absurd, atît de prostesc, ce se poate spune, în afară de aceea că face parte din adevărurile elementare complet necunoscute; că un desen bun nu e o linie dură, crudă, despotică, imobilă, închizînd o figură întocmai ca o cămașă de forță; că desenul trebuie să fie ca și natura, viu și agitat; că simplificarea în desen e o monstruozitate, ca și tragedia în lumea dramatică, că natura ne prezintă o serie infinită de linii curbe, fugitive, întrerupte, urmînd o lege impecabilă de generare, unde paralelismul e veșnic indecis și sinuos, unde concavitățile și convexitățile își răspund și se înlănțuie.

Domnul Courbet este

un muncitor plin de forță, o voință sălbatică și perseverentă; iar rezultatele pe care le-a obținut, rezultate care au, pentru cîteva spirite, mai mult farmec decît cele obți-

nute de marele maestru al tradiţiei rafaeleşti (Ingres), fără îndoială din pricina seriozităţii lor pozitive şi a afectuosului lor cinism, au, ca şi acestea din urmă, ciudăţenia că vădesc un spirit de sectar, un ucigaş de calităţi.

Daumier se deosebeşte de toţi ceilalţi prin *sa certitude*. „Are un desen bogat, uşor, o improvizaţie continuă ; şi cu toate acestea nu are haz niciodată." E, bineînţeles, colorat, chiar dacă e în alb şi negru. Iar coerenţa lui e absolută.

Este logica savantului transpusă într-o artă uşoară, fugitivă, care are împotriva ei însăşi mobilitatea vieţii.

Cît priveşte principiile morale, Daumier... merge drept la ţintă. Ideea se desprinde dintr-o dată. Te uiţi ; ai înţeles... Caricatura lui e formidabilă ca amploare, dar nu denotă ranchiună şi nici amărăciune. Există, în toată opera sa, un fond de onestitate şi de bonomie.

Cît despre Corot, Baudelaire protestează împotriva prejudecăţii nefinisajului din opera sa. „Există o mare deosebire între o lucrare *făcută* şi o lucrare *finisată* — în general ceea ce este făcut nu este finisat, şi un lucru foarte finisat poate să nu fie făcut absolut deloc."

Tot atît de important este şi faptul că Baudelaire l-a condamnat pe Horace Vernet, eclecticul, „antiteza absolută a artistului", pe Ary Scheffer care caută poezia, dar aceasta „trebuie să vină fără ştirea artistului", pe primitiviştii de tipul lui Overbeck care studiază frumuseţile trecutului „pentru a preda mai bine religia".

Dacă există o limită în critica lui Baudelaire, aceasta constă în faptul că nu a înţeles arta nouă a prietenului său Manet.

Fericita coincidenţă dintre atîtea idei revelatoare şi o rafinată sensibilitate de poet, pasiunea pe care a nutrit-o pentru arta timpului său, nevoia continuă de a urca de la impresii la principii, îi conferă lui Baudelaire un loc aparte, unic în istoria criticii.

Critica realistă.

Decanul criticilor realişti este Théophile Thoré (1807—1868). Primele sale eseuri datează din 1832, dar cele mai importante, după propria lui indicaţie, sînt *Saloanele* dintre 1844 şi 1848. Exilat în 1849, îşi ia pseudonimul de Bürger, şi începe să se ocupe de arta veche, în special olandeză şi engleză, şi e cel dintîi critic care înţelege marea valoare a lui Vermeer van Delft şi a lui Franz Hals. Revine la Paris în 1860, şi-şi scrie ultimul *Salon* în 1868.

Prietenia cu Théodore Rousseau îl orientează în lumea picturii şi-l determină să considere arta ca o manifestare a dragostei faţă de natură. „Arta rezultă din impresia pe care o produce natura asupra omului, din răsfrîngerea lumii exterioare în microcosm, în această lume infimă pe care o purtăm înlăuntrul nostru." „Efectul în natură este ca fizionomia unei pasiuni." Spre deosebire de ştiinţă, care izolează, arta „exprimă existenţa în armoniile sale ambiante. Cel mai neînsemnat colţ de natură se deschide către cer şi ţine de infinit". De aceea peisagiştii care precizează forma exactă a amănuntelor nu ţin seama de atmosferă. Thoré îi impută lui Rousseau izolarea, „concentrarea puţin ireverenţioasă. Politica este sora poeziei tale preaiubite. Cînd politica e falsă, poezia suferă şi nu-şi poate desface aripile".

El îndeamnă pictorii să se întoarcă la natură. „Prin întoarcerea la adevărul natural s-au regenerat artele, întotdeauna şi în toate epocile." În altă parte se ridică împotriva

> împărţirii absurde între realism şi idealism. Căci idealul constă în maniera de a picta, nu în subiect.
>
> Am impresia că un naturalism impregnat de umanitate ar putea înlocui de acum înainte vechiturile şi demodatele subiecte mitologice. Ce-ar fi dacă pictorii ar reda cu dragoste şi onestitate ceea ce văd ?

Subiectul este cu desăvîrşire indiferent în artă. Arabescurile fantastice ale Renaşterii au supravieţuit atîtor statui pline de noblețe. O oală de Chardin face cît toţi romanii şcolii imperiale. Ostade este rege în colibele sale întocmai ca Rafael în Parnasul său.

Realiştii „lasă în general impresia că nu-i preocupă alegerea subiectului şi nici farmecul care rezultă din eleganţa aranjamentului, din spiritul construcţiilor şi a expresiilor". Dar „dacă privim tablourile lor mai cu atenţie, observăm că au o tendinţă hotărîtă către categoriile pe care şcolile academice le-au repudiat aproape întotdeauna". Chiar şi în ceea ce priveşte problema finisajului, Thoré vede just : un tablou e cu atît mai finisat cu cît e mai expresiv.

Îl iubeşte pe Rousseau şi crede că e cel mai mare peisagist al timpului său, îşi dă seama însă că e mai bună prima sa manieră, abia schiţată, decît cea de mai tîrziu, bine finisată. Îl admiră pe Corot, înţelege că sub aparenţa unei eboşe confuze se ascunde o întreagă lume spirituală, că ingenuitatea desenului ajunge pînă la eleganţă, şi îl sfătuieşte cu toată naivitatea să renunţe la divinităţile greceşti din peisajele sale şi să pună în mijlocul acestora mai curînd nişte ţărani bretoni. Îl admiră pe Delacroix, dar nu-l mai consideră drept problemă centrală a criticii sale. Peisagiştii pe de o parte, Courbet pe de alta, îi îngăduie să înţeleagă drama gustului care se desfăşoară în timpul celui de al doilea Imperiu şi care izbucneşte în 1863 cu aşa-numitul *Salon des refusés*. Thoré vede că arta oficială a devenit mercantilă şi satirizează regulamentul salonului şi premiile acordate pentru studii la Roma de Academia de pictură *(Prix de Rome)*. În schimb constată unitatea de tendinţă a „refuzaţilor", unitate pe care o pune pe seama faptului că aceştia au reluat arta de la originea ei. În opera lor există o imperfecţie a desenului, în sens de contur, un nefinisaj, care rezultă din neglijarea amănuntelor, dar efectul este o reuşită deplină, datorată unei unităţi spirituale care frapează. Opoziţia dintre public şi artişti nu

decurge, aşa cum se spune, din subiectele tratate, ci din faptul că publicul vrea să vadă în pictură obiectul în sine, în vreme ce un veritabil artist îi oferă propriul său mod de a vedea şi de a simţi. Cu toate rezervele, Thoré sprijină aşadar arta lui Courbet şi a lui Manet, pe vremea aceea un simplu începător.

Campania realistă pentru opera lui Gustave Courbet (1819—1877) începe de pe vremea revoluţiei din 1848. Acesta vrea să picteze „ceea ce este vulgar şi ceea ce este modern", şi semnează *Courbet sans idéal et sans religion.* În jurul lui Courbet se grupează Champfleury, Duranty, Max Buchon, Baudelaire, Proudhon, Castagnary, Silvestre, Decamps, Daumier, Corot. „Crezul" lui Courbet e cunoscut :

> Pictura este o artă esenţial *concretă* şi nu poate consta decît în reprezentarea lucrurilor reale şi *existente.* Un obiect abstract, care nu se poate vedea, nu e de domeniul picturii. Imaginaţia, în artă, constă în a şti să găseşti exprimarea cea mai completă a unui lucru existent, dar în a nu presupune sau crea vreodată acest lucru. Frumosul se află în natură şi se întîlneşte în viaţa reală sub formele cele mai diverse. Imediat ce este găsit, el aparţine artei, sau mai bine zis artistului care ştie să-l vadă acolo unde este. Frumosul, ca şi adevărul, este un lucru legat de timpul în care trăim şi de individul apt să-l conceapă. Exprimarea frumosului este în funcţie directă de puterea de percepţie dobîndită de artist. Nu pot exista şcoli, nu există decît artişti.

Ca estetică, toate acestea nu au nici o valoare ; dar ca polemică, erau un antidot necesar pentru o vindecare definitivă de academismul neoclasic, de reveria romantică, de oportunismul vulgar al eclecticilor. Succesul pasiunii naturaliste a lui Courbet a găsit spiritele pregătite de peisagiştii de tipul lui Rousseau ca şi de puternica pasiune democratică ce domnea printre intelectualii care luaseră poziţie faţă de cel de al doilea Im-

periu, şi a avut de aceea un ecou formidabil chiar şi în regiunile cele mai îndepărtate ale Franţei.

Champfleury (1821—1889) a fost numit Courbet al literaturii. În 1848 Baudelaire scria că „a îndrăznit, pentru început, să se mulţumească doar cu natura şi să aibă o încredere absolută în ea". În 1857 Champfleury îşi publică teoria sub titlul de *Le réalisme*. Dar încă din 1846 scrisese un *Salon* în favoarea peisagiştilor şi a lui Delacroix ; împotriva eclecticilor, a sentimentalilor şi a neopagînilor. În 1848 era pe deplin orientat : „celor trei maeştri ai şcolii franceze actuale, Delacroix, Ingres şi Corot", le mai adaugă un al patrulea care debuta, pe vremea aceea, ca pictor : Daumier. Cel mai valoros dar pe care l-a făcut Champfleury artei figurative este o istorie a caricaturii moderne, scrisă în 1864, care e o adevărată monografie asupra lui Daumier. Champfleury are darul de a înţelege valoarea artistică a caricaturii :

> E o calitate proprie oamenilor de geniu de a ne face să ne interesăm de transparenţele umbrelor, de liniile spirituale şi subţiri, de cîte o întorsătură curioasă de creion, de un joc neaşteptat de lumină, de o grafică fantastică, care face ca măreţia, forţa, stilul, înfăţişarea, mişcarea, comicul şi caricatura să trăiască pe cont propriu şi să nu aparţină nici unei ţări şi nici unei civilizaţii.

Daumier

> a însumat în el forţele comice ale numeroşilor caricaturişti care l-au precedat, şi a adus în practica artei sale un sentiment al culorii care face din orice crochiu o operă plină de vigoare. O planşă de Daumier poate fi pusă alături de cele mai îndrăzneţe concepţii ale artei moderne. În ceea ce priveşte ardoarea, numai Delacroix poate lupta cu caricaturistul.

Atît este de ajuns, pentru a înţelege fineţea judecăţii lui Champfleury şi motivul pentru care a avut întotdeauna oarecare rezervă în privinţa lui Courbet.

Criticul oficial al realismului a fost Jules-Antcine Castagnary (1831—1888). *Saloanele* sale, care merg de la 1857 pînă la 1879, sînt adevărate bătălii pentru Millet şi Courbet ; cuprind, în acelaşi timp, o seamă de aprecieri pline de subtilitate asupra lui Corot şi asupra lui Daubigny. Îl interesează mai cu seamă tezele generale, precizarea, cu alte cuvinte, a „adevăratelor tendinţe ale artei din epoca noastră", punînd întotdeauna individualităţile artiştilor pe al doilea plan. Asociază naturalismul cu aşa-numitul *indigénat,* cu teoria artei legată de loc, de climă şi rasă adică, şi susţine reprezentarea ţăranului în artă ca o mediaţie între om şi natură.

Ernest Chesneau (1833—1890), cunoscut om de litere, posedînd o frumoasă cultură, prieten cu Ruskin, e un modernist moderat. În lucrarea sa *Les chefs d'école* (1861) trece în revistă pe cei mai buni pictori francezi de la David la Delacroix. În *L'art et les artistes modernes* (1864) ia apărarea realismului, pe care îl consideră drept o reluare a tendinţelor primitive ale artei franceze, după ce nenumăratele speranţe suscitate de arta romantică au eşuat.

Théophile Silvestre (1823—1876) e un caracter imposibil şi un scriitor de rasă. Datorită unui complex de inferioritate cauzat de faptul că laşităţile comise pentru a cîştiga favoarea lui Napoleon al III-lea nu şi-au primit recompensa, se răzbună pe artiştii de care vorbeşte şi în care vede, cu o ascuţită perspicacitate, mai curînd slăbiciunile decît meritele. Paginile închinate lui Ingres şi Courbet sînt corosive, dar contribuie mai ales la cunoaşterea lor psihologică. În faţa lui Delacroix se închină.

Arta pentru artă şi critica adusă picturii trecutului.

După cum romantismului iniţial al tînărului Delacroix i se opusese o reacţie personificată de Ingres, tot aşa,

celui de-al doilea romantism, care mergea pînă la realismul social al lui Courbet şi la cel transcedental al lui Daumier, i se opune o reacţie cu atît mai slabă din punct de vedere artistic, cu cît era mai puternică din punct de vedere social. La expoziţia universală din 1855 triumfase Ingres. Dar nici unul din pictorii care alcătuiau curtea lui Ingres în lumea oficială nu avea valoare artistică. Aşa că se cască o prăpastie între pictorii păstrători ai tradiţiilor, ocrotiţi de stat, adulaţi de public şi dispreţuiţi de oricine avea simţul artei, şi între ceilalţi, pictorii autentici, numiţi de avangardă, ignoraţi de stat, batjocoriţi de public, apăraţi de o mică minoritate, meniţi tuturor suferinţelor materiale şi morale, şi care trebuiau să-şi aştepte recunoaşterea şi succesul pînă după 1890.

Reprezentantul tipic al reacţiei împotriva realismului a fost Théophile Gautier (1811—1872), propagatorul cunoscutei formule *l'art pour l'art.* Ceea ce „vrea să spună nu forma pentru formă, ci forma pentru frumos, făcînd abstracţie de orice idee străină, de orice deviere în profitul unei doctrine oarecare, de orice utilitate directă". Cum înţelege Théophile Gautier frumosul reiese foarte bine din cele două volume intitulate *Les Beaux-Arts en Europe,* scrise cu prilejul expoziţiei universale din 1855. Frumosul lui Gautier este frumosul lui Ingres : „E cu neputinţă să nu-l aşezi pe culmile artei, pe tronul de aur cu trepte de fildeş unde stau, încununate cu lauri, gloriile pe deplin realizate şi pregătite pentru nemurire." Îi ridică, bineînţeles, osanale şi lui Delacroix, dar, în acelaşi timp, şi lui Gérôme şi lui Horace Vernet. Pe scurt, orientarea critică la care se ajunsese cu atîta trudă cu circa zece ani în urmă, era acum redusă la zero. Între viaţa spirituală autentică a Franţei şi judecăţile lui Gautier nu mai exista nici o legătură.

În 1863 Sainte-Beuve scria că progresul criticii de artă e continuu, şi că punctul culminant fusese atins de Charles Blanc şi de Théophile Gautier. Ca etape ale progresului citează diferite nume, dar nu pomeneşte

nici de Baudelaire, nici de Thoré. Preferă să admire știința lui Gautier, universalitatea și, mai presus de orice, arta descrierilor sale. „Sistemul lui Gautier, descriind, este un sistem de transpunere, o reducție exactă, echivalînd mai degrabă cu o traducere. Gautier reduce un tablou la un articol așa cum se reduce o simfonie la o piesă pentru pian.“ Nu e nevoie să insist asupra pericolului unei asemenea virtuozități literare; aceasta se dispensează de critică, se complace în sine însăși pînă la a lăuda totul, și cu atît e mai slabă judecata în descrierea respectivă, cu cît o îndeamnă mai mult virtuozitatea să se abată de la problema critică și să-și asume responsabilități relative; așa că pe bună dreptate scrie Delacroix despre Gautier: „Acesta ia un tablou, îl descrie în felul lui, face el însuși un tablou care e fermecător, dar nu a făcut un act de critică adevărată.“

Un critic care n-a fost lipsit de talent și care și-a început *Saloanele* în 1845 a fost Paul Mantz (1821—1895). Spre deosebire de Baudelaire, Thoré, Champfleury, acesta debarcă, cum singur scrie, „din țara viselor“ cu o dogmă: „în afara legilor artei, nu există salvare“. Și care sînt aceste legi? „Proporție, grup, armonie.“ În 1847 Paul Mantz era cu toate acestea destul de bine orientat: aprecia pe Corot, Rousseau, Delacroix, nu însă și pe Ingres (care e un efort și nu un rezultat), nici pe Couture, nici pe Vernet. După 1847 și pînă în 1891 și-a scris *Saloanele*, s-a ocupat de arta veche, cu finețe chiar, de Michelangelo și de Watteau de pildă. Dar cine deschide *Salonul* său din 1889 se simte cuprins de revoltă. Cu toată inteligența și studiile sale continue după patruzeci și patru de ani de la primul *Salon*, în loc să-i judece, îi acoperă de laude convenționale pe diferiții Roll, Zorn și Lhermitte. Prejudecata legilor artei nu a făcut o victimă numai din Mantz, ci a provocat acea catastrofă a criticii și a picturii oficiale franceze care durează și astăzi.

Cei doi Goncourt, Edmond (1822—1896) şi Jules (1830—1870) şi-au cîştigat celebritatea prin realismul scrierilor lor care anticipează simbolismul. Erau nişte amatori de artă care ştiau să şi picteze, aveau, cu alte cuvinte, cele mai bune condiţii pentru a înţelege arta timpului lor, dar n-au înţeles-o. Motivul poate fi găsit în faimoasa lor *écriture artiste,* complet ruptă de caracteristicile unui realism extrem. În efortul de a obţine o formă rafinată şi-au pierdut spontaneitatea gustului. Iar judecăţile lor asupra artei vădesc aceeaşi eroare. L-au preferat pe Gavarni, care-şi avea şi el o linie „artistică", lui Daumier, cu toată forţa creatoare a acestuia din urmă. L-au preferat pe Decamps lui Delacroix, pe Gustave Moreau lui Manet. Nu l-au înţeles pe Courbet, iar Edmond de Goncourt n-a înţeles nici el impresionismul.

Cu toate acestea cei doi de Goncourt au contribuit cu ceva la critica de artă : au lansat moda artei franceze a secolului al XVIII-lea şi a stampelor japoneze. Acestea din urmă au influenţat impresionismul, deşi nu întotdeauna în mod favorabil. Cît despre arta franceză a secolului al XVIII-lea, ea şi-a reluat locul care i se cuvine în istoria artei. Edmond şi Jules de Goncourt au reparat deci una din erorile istorice ale romantismului, căci după ei nimeni n-a mai pus la îndoială valoarea artistică absolută a lui Watteau, a lui Chardin sau a lui Fragonard.

Un loc aparte trebuie să i se acorde lui Fromentin (1812—1876). Pictor abil, scriitor excelent, năzuind spre cultura istorică şi meditaţie, dorea să scrie chiar şi o istorie a criticii pentru a-şi preciza ideile. În 1845 Fromentin scrie în *Salonul* său : „Natura să fie pentru voi un prilej de a simţi, de a visa, de a medita şi de a inventa. Studiaţi procedeele în operele maeştrilor, adevărul în natură, nu căutaţi însă decît în voi înşivă imaginea înnăscută a frumosului şi a inspiraţiei." În 1883 subiectivitatea viziunii artistului i se pare evidentă şi se întreabă dacă există vreo realitate care să nu fie o

manieră de a vedea. Premisele acestea stau la baza lucrării sale *Maîtres d'autrefois* din 1876. Importanţa acesteia constă tocmai în faptul că pictorii flamanzi şi olandezi din secolul al XVII-lea sînt studiaţi, pentru prima dată în secolul al XIX-lea, în numele unui ideal pictural bine determinat, pe baza experienţei lui Delacroix, a altor pictori francezi romantici sau eclectici şi, în fine, a propriei experienţe a lui Fromentin. A analizat aşadar cîteva personalităţi, pe Rubens şi pe Rembrandt în primul rînd, dar le-a judecat şi conform unui ideal pictural. A introdus, cu alte cuvinte, în studiul artei trecutului experienţa critică a artei prezente. Gîndirea lui Fromentin aleargă tot timpul de la trecut la prezent, se slujeşte de prezent pentru a înţelege trecutul, se slujeşte de trecut pentru a delimita prezentul. Însăşi alegerea temei istorice demonstrează cu prisosinţă scopul lui ; romanticii s-au inspirat foarte mult pentru reforma lor picturală din flamanzi şi din olandezi, Delacroix de la Rubens, Rousseau de la Ruysdael şi Hobbema etc. Winckelmann îi dezobişnuise pe critici să privească trecutul cu ochii prezentului. Întîi Thoré, după aceea Fromentin, cu o şi mai mare pătrundere, au corectat greşeala lui Winckelmann. Iar trecutul apare în urma acestei confruntări într-o lumină mai clară decît cea în care îl puseseră filologii şi cunoscătorii. Sînt unele pagini din Fromentin despre Rubens sau despre Rembrandt care nu au fost depăşite nici pînă astăzi.

Limita criticii lui Fromentin constă în îngustimea idealului său. Învăţase să picteze bine urmînd exemplul lui Delacroix şi al lui Decamps, dar nu izbutise să devină un adevărat artist şi ştia lucrul acesta. Critica lui rămîne critica unui dezamăgit, nu are credinţa estetică a unui Baudelaire sau a unui Thoré. Nu vede, ca Baudelaire, că forma bazată pe desen a tradiţiei lui Ingres şi forma cromatică a tradiţiei lui Delacroix nu se pot împăca. Crede că poţi fi, în acelaşi timp, un bun desenator (abstract) şi un bun colorist, reducînd în felul acesta problema stilului şi a tradiţiei gustului la o pro-

blemă de tehnică, conform obiceiului eclecticilor. De aceea admiră la olandezi capacitatea de a „reprezenta lucrurile așa cum sînt", negînd acel subiectivism al viziunii de care era totuși conștient. De aceea în critica sa își face loc prejudecata academică împotriva noilor tendințe ale artei care evoluează sub propriii săi ochi. Recunoaște că ochiul impresioniștilor „observă totul extrem de just, iar senzațiile îi sînt deosebit de delicate", dar nu poate suporta îndepărtarea acestora de desenul și de compoziția tradițională. În fața artei care-i realiza propriu-i ideal, Fromentin se închide, din neîncredere, în negativism.

Cu toate acestea, în limitele artei secolului al XVII-lea, Fromentin a izbutit să identifice istoria artei și critica de artă, să surprindă într-un tablou ceea ce are o adevărată valoare artistică, să explice, așa cum nimeni n-a putut face mai bine ca el, valoarea coloritului, adică arhitectura sa, organismul său, raportul său între culori și lumină, să respingă, în fine, orice ierarhie a subiectelor în opera de artă. Așa că aportul său în critica de artă rămîne unul dintre cele mai prețioase din secolul al XIX-lea.

Critica impresionismului.

Scandalul artistic în deceniul al șaptelea a fost opera lui Manet ; scandalul critic fiind apărarea lui Manet de către Emile Zola (1840—1902). Realismul de tip Courbet se impusese, adaptîndu-se chiar într-o oarecare măsură la gustul publicului, atît de doritor de tihnă, cînd Manet vine cu ceva nou, neprimejdios din punct de vedere social, ci numai în ceea ce privește forma. Realismul lui Courbet respectase de fapt concepția tradițională a formei, pe care Manet vrea s-o spargă : nimic în relief, nici o trecere gradată de clar-obscur, ci contraste, contururi frînte, tușe neașteptate. Ceva ce nu

se mai văzuse niciodată, şi care umple de furie nu numai publicul, ci mai cu seamă pe artiştii tradiţionalişti care-şi simţeau ameninţate cele mai indiscutabile principii.

În *Salonul* din 1866, Zola îşi precizează poziţia în ceea ce priveşte realismul : „Cuvîntul *realist* n-are nici o semnificaţie şi declar că subordonez realul temperamentului. Redaţi ceva adevărat, aplaud ; dar redaţi mai cu seamă ceva individual şi viu, atunci aplaud şi mai tare.“ De altfel

> Courbet, pare-se, a trecut la inamic. Se spune că i s-ar fi făcut o vizită oficială şi i s-ar fi oferit titluri şi onoruri în caz c-ar binevoi să-şi renege discipolii.
>
> Oamenii văd într-o pînză un subiect care le-a tăiat respiraţia sau le-a mers drept la inimă, şi nu cer altceva unui artist — doar o lacrimă sau un surîs. Pentru mine o operă de artă este, dimpotrivă, o personalitate, o individualitate. Eu nu-i pretind artistului să-mi ofere viziuni duioase sau coşmaruri înfiorătoare ; îi cer să se ofere el însuşi, trup şi suflet, să-şi afirme, sus şi tare, spiritul său puternic, caracteristic ; o natură care să stăpînească pe deplin natura şi care să ne-o poată înfăţişa întocmai cum o vede.

Aceasta nu reprezenta o estetică, ci „elementele unui proces“ intentat convenţiilor sociale ale artei şi realismului însuşi în numele unui subiectivism mai vădit în artă.

> Talentul domnului Manet este alcătuit din simplitate şi din exactitate. Fără îndoială, în faţa naturii de neconceput a unora dintre confraţii săi va fi luat hotărîrea să chestioneze realitatea el însuşi, fără martori ; va fi respins toată ştiinţa agonisită de alţii, toată experienţa străveche, va fi vrut să ia arta de la început, să pornească, altfel spus, de la observarea exactă a obiectelor. S-a aşezat aşadar plin de curaj în faţa unui subiect, a văzut subiectul

respectiv prin intermediul unor pete largi de culoare, a unor contraste viguroase, şi a pictat fiecare lucru aşa cum îl vedea.

Toate acestea sînt numai parţial adevărate, astăzi fiind bine cunoscută capacitatea de asimilare pe care a avut-o Manet. Partea de adevăr e totuşi aceasta : că Manet, fie chiar şi prin intermediul asimilărilor, a izbutit să ia arta de la începutul ei, a găsit adică ingenuitatea ei creatoare, aşa cum trebuie să facă orice artist autentic, şi şi-a afirmat, astfel, personalitatea, încurajînd şi pe mulţi alţi artişti să şi-o afirme pe a lor.

Sperietoarea cea mare, credeţi-mă, nu e realismul, ci temperamentul. Orice individ care nu seamănă cu ceilalţi, devine prin chiar faptul acesta un obiect de neîncredere. De îndată ce oamenii nu mai înţeleg, încep să rîdă. Pentru ca geniul să poată fi acceptat, e nevoie de o educaţie temeinică.

Camille a lui Claude Monet

e o întreagă istorie de energie şi de adevăr ! Da, iată un temperament, iată un bărbat în mulţimea aceasta de eunuci. Uitaţi-vă la tablourile din jur şi observaţi ce jalnică înfăţişare au alături de fereastra aceasta deschisă către natură. Vedem, aici, ceva mai mult decît un realist, vedem un interpret delicat şi viguros care a ştiut să redea fiecare amănunt fără a deveni pedant.

Se ştie că Zola nu şi-a putut continua *Salonul* din pricina indignării cititorilor, dar scandalul se consumase, marcînd începutul unei lupte destul de îndelungate între public şi artiştii mai valoroşi. *Salonul* a fost retipărit şi dedicat prietenului lui Zola, Cézanne, care fusese unul din principalii săi inspiratori. Cézanne era predestinat să devină, la rîndul său, ţinta celei mai vii indignări a publicului, şi abia la începutul secolului al XX-lea avea să fie înălţat la rangul de maestru mondial al picturii.

Scanned with OKEN Scanner

Un al doilea act revoluţionar l-a constituit expoziţia personală a lui Manet din 1867, deschisă în afara expoziţiei universale. Iniţiativa nu era nouă — Courbet avusese una asemănătoare în 1855 — dar era deosebit de îndrăzneaţă tocmai fiindcă îi aparţinea lui Manet. Şi Zola face analiza acestei personalităţi : culorile sînt mai deschise decît ale celorlalţi pictori realişti, justeţea tonurilor l-a îndemnat pe artist să picteze în pete mari, are o graţie cam seacă, dar atrăgătoare şi cu adevărat umană, nu numai mondenă ; în fine, caracterul de *puro pittore*, propriu lui Manet, se opune falselor pretenţii morale şi literare ale picturii la modă pe vremea aceea. „Manet tratează tablourile în care se redă figura umană aşa cum se permite, în şcoli, să fie tratate tablourile în care se redă natura moartă."

În Salonul din 1868 Manet are succes, Degas, Renoir, Bazille, Monet se fac remarcaţi, iar Castagnary poate afirma că s-a petrecut o „revoluţie radicală în fond şi în formă". Castagnary scoate în evidenţă faptul că eliberarea romantismului a fost înfăptuită de realism ; consideră încă realismul în limitele ideilor lui Courbet, dar reuşeşte să vadă şi raporturile sale cu spiritul în filozofie, în morală şi în politică, aşa încît se aşteaptă întoarcerea la o viaţă publică, altfel spus căderea Imperiului, pentru ca arta cea nouă să se poată dezvolta.

În ajunul războiului, Salonul din 1870 e comentat de Théodore Duret (1838—1927), decanul criticilor impresionismului. Limitelor realismului şi materialităţii sale fotografice, Duret le opune artistul

> care, avînd despre lucruri o viziune personală, reuşeşte să-şi fixeze viziunea pe pînză într-o formă adecvată, care comunică în acelaşi timp şi propria lui impresie... noi nici nu privim un tablou unde nu se află decît ceva pentru ochi ; noi nu privim un tablou decît pentru a simţi, decît pentru a încerca în faţa lui o impresie sau o emoţie.

„Pictorul pur" al lui Zola este, în felul acesta, corijat, arta, în totalitatea ei, este chemată să jus-

Biblioteca de limbi clasice și moderne

Scanned with OKEN Scanner

tifice originea impresionismului. Duret notează că desenul lui Manet, diferit de cel al lui Ingres, e adecvat viziunii sale, armoniei sale cromatice care „nu porneşte de la luminos la întunecat, de la umbră la lumină, ci de la un ton care creează lumină, la un altul care face umbră". Şi observă, în faţa unui tablou de Pissaro, că, în pofida banalităţii subiectului, „ne simţim încetul cu încetul pătrunşi de sentimentul de melancolie pe care trebuie să-l fi încercat el însuşi în faţa scenei reale".

După război şi după Comună, publicul e şi mai ostil decît înainte faţă de orice manifestare revoluţionară, chiar şi în pictură ; furia împotriva lui Courbet, politiceşte compromis, se extinde asupra tuturor novatorilor. De unde violenţa reacţiilor împotriva expoziţiilor impresioniştilor, independente de saloanele oficiale, din anii 1874, 1876, 1877.

Doi critici de tradiţie realistă, Philippe Burty (1830—1890) şi Duranty, iau apărarea impresioniştilor. În 1875 Burty scrie că în tablourile impresioniste

> amănuntul e suprimat, cu o hotărîre care înspăimîntă sufletele sfioase. Ansamblul exprimă de asemenea efectele de lumină, opoziţiile de ton, siluetele şi masele prin atacuri semeţe, cărora puţin le pasă de aprobarea celor miopi. Sînt mici fragmente din oglinda vieţii universale, iar lucrurile fugitive şi colorate, subtile şi încîntătoare care se reflectă în ea au tot dreptul să ceară ca cineva să se ocupe şi de ele şi să le închine un imn.

Aici apare pentru prima dată ideea de *fragment* în pictura impresionistă, denumită apoi, cu înţeles pejorativ, fragmentară, fără să se ia în consideraţie că orice pictură reprezintă un fragment din realitate şi că totalitatea ei constă numai în coerenţa stilului. Într-un fel de viaţă romanţată a unui pictor impresionist, intitulată *Grave Imprudence !* (1880), Burty aderă în mod făţiş la noua şcoală de pictură, chiar dacă îşi dă seama de greutatea de a-i formula teoria :

Își dădu seama... că formula varia la infinit potrivit regiunii, anotimpului, densității atmosferei, ca și altor nenumărate cauze locale sau psihice. Dar formula aceasta impunea totdeauna realizarea nemijlocită și rapidă a impresiei, a momentului, realizare la care contribuia completa stăpînire a desenului.

În 1876, Duranty (1833—1880) polemizează cu Fromentin și definește caracterul artei impresioniste în felul următor : descoperirea impresioniștilor

constă tocmai în faptul de a fi recunoscut că lumina puternică *decolorează* tonurile, că soarele reflectat de obiecte tinde, datorită luminozității, să le readucă la acea unitate luminoasă care topește cele șapte raze prismatice într-o unică sclipire incoloră, care este lumina. Din intuiție în intuiție, ei au ajuns, treptat-treptat, să descompună lumina solară în razele și elementele din care e alcătuită și să-i recompună unitatea prin armonia generală a irizațiilor pe care le împrăștie pe pînzele lor.

Duranty crede că impresioniștii sînt primitivii unei mari mișcări de reînnoire artistică și-și dă seama că-i pîndește pericolul de a fi curînd exploatați de eclectici, ceea ce de fapt s-a și întîmplat.

Un succes mai substanțial a avut expoziția din 1877, în cinstea căreia Georges Rivière a fondat și a redactat o revistă : *L'impressionniste*, căutînd să definească personalitatea diferiților maeștri. „Tratarea unui subiect pentru tonuri și nu pentru subiectul propriu-zis, iată ceea ce-i deosebește pe impresioniști de ceilalți pictori." Bucuria, însuflețirea, viața imaginilor sînt redate în pînzele lui Renoir, sufletul lucrurilor în cele ale lui Monet, știința se ivește, de loc ingenuă, la Degas, rafinamentul, marea știință la Cézanne, religiozitatea frustă și amploarea epică la Pissaro, finețea și liniștea la Sisley.

Cea mai bună analiză a impresionismului i-o datorăm unui adversar inteligent, Paul Muntz :

> Impresionistul este artistul sincer şi liber, care, rupînd cu procedeele de şcoală, cu rafinamentele impuse de modă, se lasă sedus, în nevinovăţia inimii lui, de farmecul absolut pe care îl emană natura, şi traduce, simplu şi cu cea mai mare francheţe posibilă, intensitatea propriei sale impresii.

În 1880 lichidarea grupului impresioniştilor a fost oficializată de un articol al lui Zola. Recunoaşte influenţa pe care au exercitat-o aceştia asupra picturii datorită „căutării mai exacte a cauzelor şi efectelor luminii". Dar „marea nenorocire constă în faptul că nici un artist aparţinînd acestui grup n-a realizat în mod viguros şi definitiv noua formulă pe care o aduc toţi în operele lor, dar într-o formă difuză".

Cu alte cuvinte, Zola, amator de abilitate, de finisaj şi de pictură de mari proporţii, nu-şi dă seama că, mărturisind falimentul impresionismului, mărturiseşte în realitate falimentul propriei sale critici. În romanul său *L'oeuvre,* din 1886, protagonistul, Lantier, care-l personifică pe Cézanne, visează să picteze „întreaga viaţă modernă ! Fresce înalte cît Panteonul !" Afirmaţie care nu avea nici o legătură nici cu pictura lui Cézanne şi nici cu bunul gust al timpului.

Între 1880 şi 1890 apar scriitori noi, care interpretează şi ei mişcarea impresionistă. În 1883, Jules Laforgue (1860—1887) încearcă să dea o „explicaţie psihologică estetică formulei impresioniste", într-un eseu publicat apoi în *Mélanges posthumes.* Sub influenţa gîndirii lui Konrad Fiedler, Laforgue apreciază pictura care, fără să se preocupe de himerele academice, destăinuie un ochi care a pătruns adînc în evoluţia vizualităţii „prin rafinamentul nuanţelor sau complexitatea liniilor sale". Ochiul impresioniştilor a redevenit primitiv, şi vede „realitatea în atmosfera vie a formelor, descompusă, refractată, reflectată de fiinţe şi de lucruri, în neîntrerupte variaţii". Opera impresioniştilor nu este „niciodată echivalentul realităţii fugitive, ci relatarea

unei sensibilităţi optice". Laforgue a fost aşadar cel dintîi critic care a înţeles că, departe de a fi realişti, pictorii impresionişti s-au desprins de natura exterioară pentru a reda propria lor sensibilitate.

Auguste Renoir (1841—1919), marele pictor impresionist, care militase, în 1877, pentru libertatea decorativă în arhitectură, în 1884 a imaginat o teorie a *neregularităţii* pentru a se opune regularităţii, care e falsa manie a perfecţiunii. Teorie ingenuă, care avea meritul de a se opune prejudecăţii de ordine, proprie tuturor artiştilor neoclasici.

Joris-Karl Huysmans (1848—1907), care, în 1876, îi considerase pe impresionişti drept nebuni, îşi schimbă părerea în 1881, iar în 1883 îşi arată preţuirea pentru opera lui Renoir şi Monet, ca şi pentru cea a lui Pissaro, pentru lumina de zi şi *le plein air*.

În 1891 Octave Mirbeau (1850—1917) are numai cuvinte de laudă pentru activitatea de filozof şi de educator social a lui Pissaro.

Primele două istorii ale impresionismului, aparţinînd lui Lecomte (1892) şi lui Geffroy (1894), îi vor elogia pe impresionişti, cum învăţase de altfel să facă şi publicul. Ei nu-şi propuseseră însă să trateze problema impresionismului, ci aceea a numărului de pictori impresionişti de care aveau să se ocupe, fără să observe că pînă şi Manet îşi schimbase stilul după 1880, îndepărtîndu-se tot mai mult de ideile de bază ale impresionismului.

De aici vor lua naştere numeroase confuzii care vor împiedica pentru multă vreme o critică a impresionismului.

Critica simbolistă.

Reacţia faţă de impresionism, care a avut loc între 1880 şi 1890, s-a concretizat într-un nou principiu de origine literară : *simbolismul*.

Acesta a fost o reacţie a gîndirii faţă de invazia ştiinţelor fizice în domeniul disciplinelor morale, o nouă afirmare a valorii spirituale a omului împotriva pretenţiilor pozitivismului. Şi deoarece lipsea fundamentarea filozofică, capabilă să dea acestei afirmaţii o valoare universală, literaţii, iar apoi şi artiştii, s-au lăsat în voia impulsurilor mistice pentru a-şi găsi adevărul. Au trecut cu vederea raţiunea, s-au închinat în faţa iraţionalului, au identificat arta cu iraţionalul, n-au pus nici o stavilă libertăţii fanteziei şi au numit „revoluţie artistică" tocmai această libertate şi lipsă de doctrină.

Literaţii simbolişti s-au opus naturaliştilor şi parnasienilor, pictorii simbolişti s-au opus realiştilor pe de o parte şi academicilor pe de alta. Impresioniştilor le lasă funcţia de precursori şi de maeştri, avînd însă convingerea că sînt în stare să-i depăşească.

G.-Albert Aurier a dat, în 1891, cea mai bună definiţie idealului simbolist în pictură :

> Opera de artă va fi :
>
> 1 — *Ideistă,* de vreme ce unicul său ideal va fi expresia Ideii ;
>
> 2 — *Simbolistă,* deoarece va exprima această Idee prin forme ;
>
> 3 — *Sintetică,* deoarece va scrie aceste forme, aceste semne, potrivit unui mod de înţelegere general ;
>
> 4 — *Subiectivă,* deoarece obiectul ei nu va fi considerat niciodată doar ca simplu obiect, ci ca semn al ideii întrezărite prin subiect ;
>
> 5 — (E o consecinţă) *decorativă,* fiindcă pictura decorativă propriu-zisă, aşa cum au înţeles-o egiptenii, şi foarte probabil grecii şi primitivii, nu este decît o manifestare a artei, în acelaşi timp subiectivă, sintetică, simbolistă şi ideistă.

Acestor cinci calităţi Aurier le mai adaugă, ca absolut necesar operei de artă, harul *emotivităţii,* „această emotivitate transcedentală atît de mare şi de preţioasă

care înfioară sufletul în faţa sinuoasei drame a abstracţiunilor".

În altă parte Aurier afirmă :

> Am fi revenit, datorită ştiinţelor pozitive, la pura şi simpla animalitate. Trebuie să facem ceva. Trebuie să ne recultivăm calităţile superioare ale sufletului. Trebuie să redevenim mistici. Trebuie să învăţăm din nou ce e dragostea, izvorul oricărei înţelegeri.

Este vorba, aşadar, de o seamă de idei confuze, de provenienţă hegeliană, asezonate însă cu vagi aspiraţii mistice. În ele găsim toate tendinţele picturii contemporane : emotivitate mistică, mister, primitivism, sintetism, subiectivitate, o anumită înclinaţie către decorativ, ba chiar o presimţire a artei abstracte.

Ideile acestea confuze i-au permis însă lui Aurier să înţeleagă mai bine decît alţii pictura contemporană cu el. Observă că în 1890 Monet era un „adorator al soarelui", că nu mai era, cu alte cuvinte, un pictor impresionist. Şi a înţeles valoarea ideală a lui Van Gogh cu cîtva timp înainte de moartea acestuia.

Félix Fénéon într-un opuscul, *Les impressionnistes en 1886*, publicat în acelaşi an, îşi dă bine seama că arta lui Georges Seurat (1859—1891) se opunea impresionismului tocmai fiindcă reprezenta triumful spiritului de sistem. Seurat este fondatorul divizionismului, adică al unei descompuneri a tonurilor, bazată nu pe intuiţie, aşa cum făcuseră impresioniştii, ci pe teoria culorilor, aşa cum o formulaseră Chevreul, Maxwell şi Rood, şi aşa cum expusese în scris Pissaro în acelaşi an (1886). De altfel însuşi Seurat şi-a expus teoria lui „ştiinţifică", căreia îi adaugă ideea că linia ascendentă reprezintă bucuria, cea orizontală calmul, iar cea descendentă tristeţea. Tendinţa lui către simbolism este aşadar limpede.

Chiar şi Paul Gauguin (1848—1903) a scris uneori despre artă, neorganizat însă, pentru a-şi convinge prietenii şi publicul că e absolut necesar să devii primitiv, sălbatic şi brutal pentru a putea face o artă de idei. Şi

confunda ideea cu misterul universal. Literaţii simboliști i-au ridicat osanale şi l-au adoptat pe Gauguin în jurul anului 1890, iar el a crezut, pentru cîtva timp, că e simbolist şi a inventat *sintetismul.*

> Dacă... tragi o draperie în faţa unui model şi pictezi din memorie, senzaţiile se simplifică prin intermediul memoriei, iar efectul obţinut este sintetic, fără detalii, rezultînd mai curînd din raporturi decît din imagini. Formei sintetice îi corespunde un conţinut adecvat; misterul şi infinitul.

Una din consecinţele sintetismului său a fost pictura în tente pure, pentru care, spunea Gauguin, trebuie să se sacrifice totul.

Chiar şi Vincent Van Gogh (1853—1890) şi-a expus, în numeroasele sale scrisori, teoriile. „În loc să încerc a reda cu exactitate ceea ce am în faţa ochilor, mă slujesc de culoare în mod mai arbitrar pentru a mă exprima cu toată vigoarea." Este vorba de culorile pure, în contrast, pe care le adoră, culori care au „un efect misterios, ca o stea pe albastrul intens al cerului". Van Gogh presimţea astfel fie expresionismul fie arta abstractă.

La sfîrşitul secolului al XIX-lea artiştii aruncau aşadar, prin afirmaţiile lor, primele lumini asupra artei viitorului, în vreme ce critica literaţilor era din ce în ce mai dezorientată, şi cînd lăuda şi cînd condamna, vădindu-se, şi într-un caz şi în altul, arbitrară, căci legătura dintre idei şi cea mai valoroasă artă contemporană, care a constituit măreţia criticii lui Baudelaire, se pierduse de cîteva decenii.

CAPITOLUL X

CRITICA DE ARTĂ ŞI PURA VIZUALITATE

Viziune şi expresie.
Simbolurile vizuale ale realităţii.
Simbolurile şi judecata artistică.
Întrebuinţarea filologică a simbolurilor.
Hans von Marées.

TRĂSĂTURA caracteristică a criticii contemporane, faţă de cea trecută, pare să fie concentrarea atenţiei asupra simbolurilor vizuale. Pentru a înţelege îndepărtatele origini ale acestor simboluri trebuie să ne amintim de distincţia făcută de Lucian, pe care am citat-o în primul capitol al volumului de faţă. Referindu-se la centauresa lui Zeuxis, Lucian declara că vrea să sublinieze numai înfăţişarea înfricoşătoare şi sălbatică a centaurului, expresia plină de senzualitate a centauresei, şi alte trăsături de expresie, lăsînd celorlalţi, pictorilor şi cunoscătorilor, sarcina de a vorbi despre corectitudinea desenului, veridicitatea coloritului, despre efectele de relief şi de umbră etc. Lucian se referea aşadar la două categorii de fenomene : una privind expresia psihologică, cealaltă privind viziunea artistului. Sarcina criticii constă în a depăşi acest dualism, în a înţelege procesul prin care expresia psihologică se transformă în pictură şi faptul că viziunea artistului exprimă modul său personal de a simţi. Dar nu se poate ajunge la o sinteză fără să cunoşti temeinic teza şi antiteza. E firesc de aceea ca toţi criticii să se fi ocupat şi să fi fost preocupaţi de studiul fenomenelor psihologice şi al fenomenelor viziunii. Pentru primele nu au fost nevoiţi să născocească o ştiinţă specială, căci ea a existat întotdeauna şi poartă numele de psihologie.

Dar pentru a cunoaşte fenomenologia viziunii, unde poate găsi criticul disciplina ştiinţifică necesară ? În fi-

Scanned with OKEN Scanner

zică, nu, şi nici în geometrie, care tratează despre culoare şi formă într-un mod total deosebit de modul propriu pictorilor şi sculptorilor. Ştiinţa viziunii artistice a fost nevoită aşadar să fie un ansamblu de generalizări deduse din studierea liniilor şi culorilor întrebuinţate de artişti. În fiecare operă de artă liniile şi culorile sînt artă în măsura în care sînt pătrunse de sentimentul individual al artistului. Dar cînd se compară între ele liniile a două personalităţi diferite, se face abstracţie de accentul acela sensibil care le conferă calitatea de artă. Ce rămîne atunci ? Simbolul fizic al unei realităţi alcătuite şi din spirit şi din materie, la fel ca orice realitate. Şi tocmai pentru că este simbol, linia, chiar dacă e abstrasă din opera de artă în care a fost realizată, e însoţită de un şir de referiri istorice. Mai curînd decît materie fizică, linia este aşadar o manifestare a gustului, un raport între o creaţie individuală şi „tradiţie".

Rafael şi Michelangelo, de pildă, s-au slujit de linie într-un fel care prezintă oarecare afinitate : afinitate care poartă numele de „linie închisă". Şi s-a observat că Tiţian şi Tintoretto au avut şi ei un mod de a se sluji de linie, asemănător în ceea ce-i priveşte, dar foarte deosebit de cel al lui Rafael şi Michelangelo. Ceea ce este asemănător în linia lui Tiţian şi a lui Tintoretto se numeşte „linie deschisă". Astfel s-a făcut deosebirea dintre tipul de linie închisă şi tipul de linie deschisă. La ce serveşte asemenea formulare de tipuri ? Exact la ce servesc şi tipurile psihologice. Cînd se spune că poezia lui Byron e plină de tristeţe şi cea a lui Lamartine plină de afecţiune, se delimitează două caractere psihologice care nu dăunează cu nimic artei celor doi poeţi, ci servesc ca îndreptar pentru studiul caracterului lor. La fel, cînd se spune că Rafael e linear şi Tiţian pictural, nu se emite o judecată asupra artei lor, ci asupra celor două tendinţe vizuale ale lor, care slujesc drept punct de reper atunci cînd e vorba de caracteristica celor doi

pictori. Experienţa manifestărilor de tristeţe şi de afecţiune, ca şi experienţa linearului şi a picturalului, este aşadar o experienţă privind categoriile, genurile, schemele, simbolurile, indispensabile pentru a ajunge la înţelegerea treptată a individualităţii oricărei opere de artă. Între ideea universală de artă şi o operă individuală de artă raportul intuitiv e nemijlocit. Sarcina istoriei constă în a reprezenta acest raport nu în felul său intuitiv, ci prin intermediul unui sistem de concepte, care sînt tocmai simbolurile sau schemele, şi reprezintă momentul analitic al cercetării unei opere de artă, momentul gustului. Mediaţia prin simboluri între universal şi opera individuală de artă este aşadar în logica lucrurilor.

Condiţia esenţială este totuşi aceea de a nu confunda arta cu gustul, de a nu lua deci niciodată un simbol vizual drept măsură a unei judecăţi critice. Ştim de pildă de la Xenocrate că în secolul al III-lea distincţia dintre linie şi plastică era un fapt curent : Parrhasios izbutea la perfecţie conturul figurilor, dar le modela în chip imperfect, spre deosebire de Nicias care reda relieful cu ajutorul clarobscurului. Ştim şi că trecerea de la contur la relief a fost socotită un progres. Ceea ce a fost o eroare. Să ne eliberăm de ideea progresului. Şi ce rămîne ? Faptul că Parrhasios şi-a putut găsi desăvîrşirea în linia conturului, iar Nicias în clarobscurul plasticii. Personalitatea lui Parrhasios sau a lui Nicias era bineînţeles mult mai complexă decît schema respectivă (contur sau plastică), dar nu există nici o îndoială că pentru Xenocrate contur şi plastică erau două ferestre deschise asupra unei lumi care se numea Parrhasios sau Nicias. Era un mod de a indica cele două caractere.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre simbolurile care se referă mai curînd la perioadele artistice decît la personalităţile artistice. În secolul al XII-lea Teofil susţine că pictura constă în compoziţie şi în acordul culo-

rilor ; în secolul al XIV-lea Cennini spune că ea constă în desen și culoare ; în secolul al XV-lea Alberti indică elementele picturii în contur și în compoziția planurilor, reducînd funcția culorii la aceea a clarobscurului. Și să ne amintim acum un mozaic bizantin din secolul al XII-lea, un fond toscan de aur din secolul al XIV-lea, și o frescă de Masaccio. Sub îndrumarea lui Teofil, a lui Cennini și a lui Alberti ne vine ușor să înțelegem idealul cromatic al mozaicului bizantin, echilibrul dintre linie și culoarea picturii din secolul al XIV-lea, precumpănirea severă a formei plastice într-o frescă de Masaccio. Dacă nu i-ați citit pe cei trei autori de tratate de artă, luați drept criteriu progresul în imitarea naturii, criteriu pe care îl veți găsi în orice manual de istorie a artei, și aplicați acest criteriu privind progresul respectiv în felul următor : mozaicul bizantin aparține perioadei barbare a evului mediu, cînd cunoașterea formei se pierduse și nu mai interesa decît bogăția culorilor ; la Giotto însă, care regăsește arta firescului, apare numaidecît și forma, puțin rigidă încă, pînă cînd Masaccio învață să facă personaje care calcă temeinic pe pămînt și care ar putea fi considerate vii, deși sînt niște simple picturi.

Ridicolul unei asemenea afirmații, care apare evident astăzi, nu era considerat ca atare nici chiar cu patruzeci de ani în urmă. Și realul progres al criticii e datorat tocmai cunoașterii simbolurilor vizuale, care ne-a îndrumat către diferitele modalități ale artiștilor sau ale unor grupuri de artiști de a concepe stilul, către limbajul diferit pe care l-au întrebuințat. Astfel, pentru judecata artistică, simbolurile au avut, simultan, o funcție negativă și una pozitivă. Ca simboluri ale formei abstracte, ele se află pe planul psihologiei, din care pricină nu au valoare de judecată. Aristotel a spus că în artă linia e esențială, iar culoarea accidentală. Dar tocmai pentru că linia și culoarea sînt două simboluri, și nu însăși arta, amîndouă au aceeași valoare, și orice preferință e arbitrară, depinde de o preferință indivi-

dual㠹 nu de raţiune. Orice simbol poate fi raportat fie la o capodoperă fie la o operă ratată.

În acelaşi timp însă, dat fiind că de la începuturile criticii încă judecata şi-a găsit justificarea în numele simbolurilor, faptul de a fi pus toate simbolurile pe acelaşi plan faţă de artă a eliberat judecata artistică de orice abstracţiune. Lui Michelangelo nu i-a pretins nimeni culoare, dar toată lumea a înţeles că arta lui îşi găseşte împlinirea în formă ; nu i s-a mai reproşat lui Rembrandt că întrebuinţează tonuri întunecate, ci s-a înţeles că limbajul luministic întrebuinţat de el avea nevoie de tonurile acelea întunecate, şi aşa mai departe. În sensul acesta, pentru opera ei de eliberare, întrebuinţarea simbolurilor vizuale a fost deosebit de utilă, căci a dat criticii de artă o consistenţă istorică.

Întrebuinţarea simbolurilor vizuale e în strînsă legătură cu tendinţa istorico-filologică a criticii de artă. Pentru acelaşi motiv pentru care a fost descompus un text istoric în izvoarele sale, a fost descompusă şi opera de artă în elementele gustului care i-a dat naştere. Şi după ce a fost găsită, printre elementele respective, tema tratată sau tehnica întrebuinţată, ori principiile morale sau religioase, filozofice sau politice, au fost găsite şi simbolurile viziunii. Mai mult chiar, simbolurile viziunii, întrebuinţate încă din antichitate, au fost oarecum purificate şi sistematizate. De pildă, după Mengs, pentru ca un tînăr să poată deveni pictor trebuie să înveţe : 1 — desenul, 2 — clarobscurul, 3 — coloritul, 4 — armonia, 5 — compoziţia, 6 — graţia, 7 — proporţiile corpului omenesc. Comparaţi aceste simboluri cu cele ale lui Wölfflin : linear şi pictural, formă deschisă şi formă închisă etc. Vă daţi numaidecît seama de faptul că, pe cît sînt de omogene acestea din urmă, pe atît sînt de eterogene primele. Pînă cînd desenul nu a devenit linearul iar coloritul picturalul, rămîn, şi unul şi celălalt, simple mijloace tehnice în vederea imitării naturii, şi nu simboluri vizuale ale unei arte determinate istoric. Pentru Mengs

„compoziţia“ include subiectul, contrastul dintre membre, expresia, armonia, calitatea şi vîrsta personajelor. Pentru Wölfflin compoziţia poate fi realizată în suprafaţă sau în adîncime. Mengs include în numărul simbolurilor sale graţia, care e desigur o stare sufletească dintre cele mai fericite pentru a ajunge la artă, dar nu un concept pe care pictorul să-l poată avea prezent în minte drept normă de artă. Se pictează uneori cu graţie ; dar nu se poate picta graţia. Şi dacă studiază cineva graţia pentru a o putea picta, rezultatul nu poate fi decît afectarea. Iată felul în care au fost purificate şi sistematizate simbolurile vizuale, în sensul că motivele sentimentului şi în genere cele psihologice, ca şi motivele tehnice, au fost riguros despărţite de simbolurile viziunii.

Hans von Marées.

Crearea de simboluri a fost favorizată fie de unele tendinţe artistice fie de unele teorii estetice.

Împotriva efuziunii romantice privind divinul sau a intuiţiei romantice a realităţii, Hans von Marées (1837—1887) opune o voinţă a formei care a regăsit normele viziunii. În Italia Hans von Marées simte nevoia să se reîntoarcă la clasic. Dar nu devine neoclasic. Poziţia lui faţă de clasic a fost o cerinţă de ordin moral privind rezerva, meditaţia, concentrarea. Lucrările sale au fost de aceea foarte fecunde în ceea ce priveşte gustul ; l-au inspirat pe Fiedler şi pe Hildebrand, iniţiind totodată mişcarea formalistă care avea să se bucure mai tîrziu de un mare succes. Din păcate geniul său creator nu a fost pe măsura gustului de care a dat dovadă : a mortificat culoarea, lăsînd o anumită impresie de abstract pînă şi în forma sa plastică.

Scanned with OKEN Scanner

Formalismul lui Herbart şi simbolurile vizuale ale lui Zimmermann. De la „Einfühlung" la abstracţie.

Pentru a regăsi originile teoretice ale criticii purei vizualităţi trebuie să ne întoarcem la distincţia pe care a făcut-o Kant între *frumuseţea liberă şi frumuseţea aderentă*. Frumuseţe liberă este aceea care nu are nici o semnificaţie prin ea însăşi ca, de pildă, motivele greceşti, frunzele de pe cornişe şi de pe covoare. Frumuseţe aderentă este frumuseţea unei femei, a unui cal, a unui edificiu, frumuseţi ce presupun ideea de scop, care determină ce anume trebuie să fie acel lucru, şi deci ideea propriei sale perfecţiuni. Estetica idealistă, şi în mod special cea a lui Hegel, recunoaşte numai frumuseţea aderentă, şi consideră forma artistică drept manifestarea sensibilă a ideii.

Dar, în polemica sa împotriva filozofiei idealiste, Herbart, rămînînd credincios lui Kant în privinţa incognoscibilităţii „lucrului în sine", reduce orice cunoştinţă la *formă*, şi orice fel de frumuseţe la forma liberă de sentiment. Conţinutismului esteticii idealiste îi opunea astfel un formalism abstract. Deosebirea dintre arte capătă pentru el o nouă valoare în măsura în care valoarea unei opere de artă depindea de puritatea tipului de artă căreia îi aparţine. Confuzia între un tip şi altul era, după el, contrariul artei. De aceea, pentru a cunoaşte frumuseţea trebuia realizată o dublă abstracţie : una privind sentimentul, şi cealaltă privind diferitele tipuri de artă. Într-adevăr, Herbart tuna şi fulgera împotriva celor care „consideră muzica drept un fel de pictură, pictura drept poezie, poezia drept plastică supremă, plastica drept un fel de filozofie estetică".

Un discipol de-al lui Herbart, Robert Zimmermann, a exercitat o mare influenţă asupra criticii purei vizualităţi. Susţine, în estetica sa (1865), că studiul conţinutului imaginaţiei aparţine de fapt psihologiei, forma

acesteia fiindu-i rezervată esteticii. Estetica nu poate făuri cunoştinţe, aşa cum face logica, ci numai tipare cu ajutorul cărora să se poată judeca. Ce sînt tiparele acestea ? Simboluri, concepute ca nişte opere de artă reduse la expresia lor cea mai simplă. Şi deosebea un prim grup de opere de artă al căror mod de reprezentare e material sau tactil : grup în care intră reprezentările linearului, ale suprafeţei şi ale plasticii. Alt grup e alcătuit de operele de artă al căror mod de reprezentare depinde de percepţie, şi în care intră reprezentările obţinute prin clarobscur şi prin culoare. Unui al treilea grup îi aparţine poezia, care reprezintă gîndirea. Justificarea teoretică a formalismului abstract păleşte în faţa criticii întregii filozofii herbartiene, critică despre care am vorbit şi pe care nu o vom repeta aici. Importantă e doar constatarea că la Zimmermann există un adevărat sistem al purei vizualităţi deosebit de sistemul poeticului, care e legat de lumea gîndirii.

O altă cale pentru a ajunge la pura vizualitate, oricît ar putea părea de stranie, a fost descoperirea psihologică cunoscută sub numele de *Einfühlung*, pe care Basch propune să fie luată în înţelesul de „simpatie simbolică". Ideea de *Einfühlung* fusese atinsă în treacăt şi de Herder, dar definiţia i-a dat-o Robert Vischer (*Asupra sensului formei vizuale*, 1872). Acesta considera sentimentul drept o activitate spirituală care-şi ia formele din exterior, drept simboluri ale propriei sale vieţi, datorită simpatiei pe care o încearcă pentru ele, a analogiei dintre propriile sale sentimente intime şi raporturile cu exteriorul şi a impulsului panteist de uniune cu lumea. Robert Vischer îşi dă bine seama că ceea ce numim conţinutul unei opere de artă nu e tema materială a acesteia, ci însuşi artistul şi viaţa lui spirituală. Ceea ce înseamnă că analiza operei de artă va trebui făcută conform simbolurilor sentimentului. În faţa unei linii verticale sufletul se înalţă, a uneia orizontale sufletul se lărgeşte, iar în faţa unei linii frînte se simte mult mai mişcat decît în faţa unei linii drepte. Ori, tocmai

datorită identificării eului nostru cu obiectele, obiectele de artă se pot studia ca atare. După părerea lui Volkelt, sentimentele pe care ni le inspiră obiectele de artă sînt sentimente „obiectivate", iar acel *Einfühlung* de care s-a pomenit ar fi unirea dintre sentimentele obiective cu intuiţia obiectului estetic. Worringer (*Abstraktion und „Einfühlung" — Abstracţie şi intropatie,* 1908), merge mai departe. Plecînd de la sistemul *Einfühlung*-ului statornicit de Lipps (1903—1906), Worringer consideră abstracţia ca o integrare a *Einfühlung*-ului. Acesta duce la panteism ; abstracţia, la concepţia transcendentală a lumii. Iată de ce a fost efectuată trecerea de la *Einfühlung* la miturile formelor şi culorilor, abstrase din operele individuale de artă.

Konrad Fiedler şi teoria purei vizualităţi.
Contemplaţia productivă şi personalitatea artistului.
Cele două perfecţiuni ale arhitecturii.
Hildebrand : viziunea artistică şi viziunea empirică.

Teoria purei vizualităţi este opera lui Konrad Fiedler (1841—1895). El porneşte de la distincţia făcută de Kant între o percepţie subiectivă care înseamnă determinarea unui sentiment de plăcere sau de durere, şi o percepţie obiectivă care înseamnă reprezentarea unui lucru. Şi afirmă că aria proprie artei este percepţia obiectivă. Viziune şi reprezentare, intuiţie şi expresie, ajung astfel să se identifice în opera de artă. Iar caracterul esenţial al artei constă, ca urmare, în conceptul de „contemplaţie productivă". Faptul de a raporta arta la problema cunoaşterii, de a exclude din artă sentimentul, de a reduce arta la cunoaşterea formei, la pura vizualitate, era un mod de a reveni la criticismul kantian. Era însă vorba de un kantianism *à la* Herbart. În realitate Fiedler se opune esteticii idealiste în numele realismu-

lui estetic. De altfel, ca și Herbart, Fiedler refuză să recunoască existența unei probleme nu numai a frumosului, dar chiar și a artei în general, afirmînd că nu există decît arte particulare. Și vrea să se ocupe numai de artele vizuale. El este, de aceea, întemeietorul „științei artei", care e altceva decît estetica.

Făcînd comparația între simțul văzului și simțul tactil, Fiedler observă că tactilul nu are o dezvoltare proprie, căci pentru a-l reprezenta trebuie să recurgem la conceptele de duritate, moliciune, asperitate etc. În vreme ce, cînd ne ocupăm de văz, constatăm o activitate care se prezintă imediat ca o dezvoltare a vederii sensibile, adică activitatea de a gesticula, de a desena, de a picta și de a sculpta. Activitate destinată a fi percepută de ochi fără nevoia de a recurge la mijloace intelectuale. Pictura, sculptura și arhitectura au așadar propriile lor legi, care nu sînt și legi ale naturii, ci ale vizualității. *Natura*, așa cum ne-o oferă știința, nu poate deveni niciodată obiect de reprezentare artistică. *Modul* de a considera obiectele, parțial pentru știință ca și pentru artă, este ceea ce separă natura artistică de cea științifică. Modul artistic e cel al reprezentării, al formei. Și e supus anumitor condiții care sînt legile conștiinței ca vizualitate ; activității artistice nu i se poate impune nici un fel de lege, dar trebuie să înțelegem conformitatea acestei activități cu legea modului său de a vedea. Dacă vrem să înțelegem modul lui Rembrandt de a picta, cu umbrele sale confuze, trebuie să explicăm semnificația formală a stilului său.

Istoria artei trebuie să fie istoria acelei cunoașteri particulare care a fost obținută prin intermediul artei, și nu reprezentarea fantezistă a artei, ca expresie a spiritului vremii și al popoarelor, și nici istoria de tip filologic, pedant, meschin. Ca argument împotriva istoriei genetice care ține seama numai de nexul istoric, Fiedler notează că personalitatea artistică, genială și semnificativă apare brusc, și este, de cele mai multe ori, mai degrabă începutul unei serii noi decît consecința unei

serii trecute. Esența geniului constă în faptul de a deschide ochii celorlalți spre lume astfel ca oamenii să-și spună că pînă în clipa aceea au fost orbi ; iată motivul pentru care geniul nu are precursori, ci numai imitatori. Așa-numitul ideal al unui pictor nu e o natură ameliorată cu ajutorul regulilor, ci un anumit mod de a considera și de a reprezenta natura, mod care-și afundă rădăcinile în adîncurile individualului. Așa că e o eroare să admiri progresul artei de la ornamentația primitivă la capodoperele marilor epoci, deoarece arta înaintează în *salturi*. Valoarea regulilor de artă se află în operele celui care face asemenea reguli, nu în conformismul celui care le preia. Dacă tehnica e tratată ca un lucru învățat, în locul artei a și apărut maniera. Rafael, Michelangelo, Correggio, Leonardo, Tițian, toți aceștia, și în mod diferit, și-au creat sistemul lor de cunoaștere ; și de aceea nu-l poți prefera pe unul altuia. În schimb Canova și David, Carstens și Cornelius, nu au exprimat un adevăr artistic ; epoca lor e o epocă antiartistică.

Acestea, ca și multe alte adevăruri profunde au fost expuse de Fiedler în mod fragmentar, în chip de „aforisme". Unica încercare pe care o face în vederea alcătuirii unei istorii a artei se referă la arhitectură. După Fiedler nu există decît două perioade în care arhitectura a dobîndit caracterul de artă autentică ; cea greacă și cea romanică. Își bazează teoria pe ideea esenței arhitecturii, refuzînd să vadă în arhitectură manifestarea gustului anumitor popoare sau epoci. Esența arhitecturii ar fi așadar o evoluție de la inform la format. Informul, adică materia artei, este necesitatea practică originară : spațiul închis și acoperit. Forma nu este un dat anterior care să fie apoi imprimat materiei : ea nu există decît în materie, fiind expresia cea mai coerent posibilă a necesității practice originare (sub aspectul acesta Fiedler e de aceeași părere cu Semper). Templul grec din piatră își are originea în construcția din lemn, și este cea mai înaltă expresie arhitectonică a acelor elemente formale originale care exprimă necesi-

tatea practică a construcției în lemn. Grecii au atins așadar perfecțiunea în arhitectură. După ei arhitectura nu e decît o serie de încercări destul de puțin reușite. Goticul trezește uimirea prin abilitatea constructivă, dar nu e dezvoltarea coerentă și necesară a unei cerințe practice. Mult superior goticului e stilul romanic, unde găsim expresia spațiului închis acoperit de boltă. Învelișul spațiului e unitar ; nu este vorba de o boltă susținută de ziduri, ci de o boltă continuată de ziduri pînă la sol. De aceea stilul romanic renunță la coloane și adoptă pilaștrii, care erau, în realitate, bucăți de zid rămase între deschizături. Iar pilastrul cel mai desăvîrșit e pilastrul compus, în direct raport stilistic cu bolta în leagăn și cu bolta în muchii. O ulterioară dezvoltare a stilului romanic se găsește în cupolele lui Brunelleschi și Michelangelo : această din urmă cupolă se eliberează de orice legătură cu materialitatea construcției, pentru a deveni formă pură.

Rigoarea unei astfel de argumentări se întemeiază pe principiul că „în arhitectură ca și în alte domenii bogăția descoperirilor și a ideilor are mai curînd un efect deviatoriu decît unul stimulant cînd nu este îndrumată de severa lege a unei dezvoltări interne". Principiu în care se află, în mod vădit, un exces de intelectualism, care a fost notat de Utitz, de pildă, în toată gîndirea lui Fiedler. Imaginația umană are de fapt mult mai multă libertate decît cea pe care o îngăduie severa lege a dezvoltării interne. Dar valoarea criticii lui Fiedler nu rezidă în excluderile sale, ci în felul în care a interpretat arhitectura greacă și romanică.

Printre prietenii lui Fiedler, pe lîngă pictorul von Marées, se număra și sculptorul Adolf von Hildebrand (1847—1921). Una din scrierile sale, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (*Problema formei în arta plastică* — 1893), s-a bucurat de un mare succes. Dacă, pe de o parte, Hildebrand a limitat și a vulgarizat gîndirea lui Fiedler, manifestînd o tendință către arta academică, pe de altă parte, a examinat în mod mai direct

consecinţele teoriei prietenului său în judecarea operelor de sculptură. A făcut distincţia dintre viziunea îndepărtată şi viziunea apropiată, luate ca simboluri, prima ca simbol al viziunii sintetice, proprie artistului ; a doua ca simbol al viziunii analitice, proprie empiricului. Şi deoarece viziunea îndepărtată e o viziune în suprafaţă, urmează că orice reprezentare în adîncime, pentru a fi artistică, trebuie să aibă tot timpul în vedere un plan ideal anterior ; cu alte cuvinte, viziunea în adîncime poate să nu fie nimic mai mult decît o simplă sugerare între limitele unei viziuni în suprafaţă. Acesta este un mod vizual de a exprima necesitatea artistică a unităţii în suprafaţă. Michelangelo s-a supus acestui principiu, Cellini nu. De asemenea, forma existenţei fiind într-un mod oarecare natură, numai forma efectului corespunde viziunii artistului. De aceea luminile şi umbrele exercită o acţiune mai puternică decît forma plastică. Fiecare imagine trebuie să fie împlîntată în spaţiu, de aceea valoarea imaginii depinde de impresia unităţii în spaţiu, văzut sub formă de cub. În artă mişcarea nu poate fi reprezentată ca atare, ci printr-un corp în repaus aflat în poziţie de mişcare, deoarece valorile funcţionale nu sînt artistice decît redate în unitatea spaţială. Canova a imaginat un monument ca o piesă de arhitectură căreia i-a adăugat cîteva figuri plastice, ceea ce reprezintă o eroare, pentru că ansamblul ar fi trebuit completat printr-un cadru arhitectonic, astfel ca relieful să apară ca şi cum ar fi fost compus în spaţiul cubic, şi nu lipit de zid. Altă eroare există în grupul antic numit Taurul Farnese, unde numai acţiunea leagă părţile plastice, şi nu o unitate spaţială închisă. În arta modernă exigenţele stilistice ale unităţii spaţiale au fost total date uitării, în vreme ce sculptorii greci şi Michelangelo le-au urmat cu stricteţe. Determinarea caracterelor viziunii artistice, împotriva adeziunii afecţionale la natură, iată sarcina pe care şi-a propus-o Hildebrand. Nu există nici o îndoială că, în limitele interpretării istorice şi ale reacţiei polemice, a avut dreptate.

Scanned with OKEN Scanner

Aloïs Riegl : relativitatea modurilor de a vedea şi universalitatea artei.

Fiedler şi Hildebrand şi-au extras judecăţile nu numai din ideile mai sus amintite, ci şi din experienţa vie a artei greceşti şi a celei italiene din Renaştere. În afara celor două perioade artistice nu există nici o operă de artă perfectă, susţin ei. Iar încercarea pe care a făcut-o Fiedler, de a judeca şi catedrala romanică după criteriile găsite pentru arhitectura templului grec, e timidă şi lipsită de siguranţă. Astăzi nimeni nu mai împărtăşeşte refuzul lui Fiedler de a considera arhitectura gotică drept artă, deoarece, în catedrala lui Chartres sau în cea din Reims, oricine simte că se află în faţa realizării perfecte, coerente şi libere a unei înalte imaginaţii creatoare umane. De asemenea, după ce am admirat ideea lui Hildebrand asupra reprezentării artistice a mişcării sub aspectul unui trup în repaus aflat în poziţie de mişcare, în măsura în care ideea respectivă explică valoarea artistică a anumitor poziţii ale trupului omenesc din sculpturile greceşti şi din ale Renaşterii, trebuie să constatăm totuşi că ideea respectivă nu e o normă, aşa cum ar fi vrut Hildebrand, ci numai o schemă de interpretare, utilă pentru anumite opere de artă, inutilă pentru altele. În realitate reprezentarea imaginii ca mişcare perpetuă de lumină şi de umbră, proprie lui Tiţian, Rembrandt şi Daumier, are dreptul de a fi numărată printre perfecţiunile artei.

Pentru ca teoria purei vizualităţi să-şi dea deplina măsură a posibilităţilor în judecata artistică, trebuia aşadar să renunţe la valoarea normativă şi să recunoască faptul că aplicarea ei la istorie are un caracter de relativitate.

Cea mai mare contribuţie, în sensul acesta, a fost adusă de Aloïs Riegl (1858—1905). Nu se ştie dacă a avut raporturi intelectuale cu Fiedler, dar ideile formaliste ale şcolii lui Herbart sînt comune ambilor critici

(Riegl a fost elevul lui Zimmermann), ca şi interesul, deosebit de viu, pentru interpretările materialiste ale lui Semper, şi, în fine, puternica reacţie împotriva filologismului pur şi împotriva ideilor lui Taine în privinţa istoriei artei. Riegl nu posedă rigoarea kantiană a gîndirii lui Fiedler, se simte chiar destul de mult nevoia de a depăşi datul pozitivist ; cunoaşte în schimb un număr mult mai mare de opere de artă. Plecînd de la convingerea că istoria artei trebuie să fie istorie universală, Riegl ia poziţie contra celor două prejudecăţi tradiţionale de bază din istoria artei.

Se continua şi se mai continuă încă, în istoria artei, să se facă o distincţie ierarhică între aşa-numitele arte majore, care reprezintă omul şi acţiunile sale, şi aşanumitele arte minore, care se ocupă numai de ornamentaţie ; iar Riegl iniţiază în 1893 *(Stilfragen — Problemele stilului)* o istorie a ornamentaţiei începînd cu Egiptul şi sfîrşind cu arta arabă. S-a continuat şi se mai continuă încă să se manifeste dispreţ faţă de anumite epoci ale creaţiei artistice, ca aceea din vremea Imperiului roman şi barocul, care sînt judecate după criteriile furnizate de arta greacă şi de arta Renaşterii ; Riegl publică în 1901 *Die spätrömische Kunstindusirie — Arta industrială de la sfîrşitul perioadei romane ;* scrie şi *Die Entstehung der Barockkunst in Rom — Apariţia artei baroce la Roma,* publicată postum, în 1907, în care încearcă să găsească caracterul şi să determine modalităţile de a vedea şi de a simţi în arta acelor perioade, care nu au fost decadente, dar diferite de cele precedente, întrucît au izbutit, strecurîndu-se printre incertitudini, erori şi devieri, să creeze o artă nouă.

Principiul care justifică atît interesul istoric cît şi judecata estetică a lui Riegl poartă numele de *Kunstwollen* (voinţă de artă). Nu l-a definit din punct de vedere teoretic, l-a aplicat însă ca antiteză a acelei aşanumite putinţe de artă, care nu e altceva decît capacitatea tehnică de imitare a naturii. Plecînd de la constatarea că formele se transformă de-a lungul timpurilor,

Riegl s-a întrebat care este forţa care le transformă. Semper şi discipolii săi condiţionaseră stilul de scop, de material, de tehnică, fără a ţine seama de spiritul creator. Riegl a criticat asemenea soluţie şi i-a substituit, ca afirmare idealistă, voinţa de a crea artă. Opera de artă nu e viabilă dacă o desprindem de procesul spiritual care a creat-o ; trebuie s-o readucem la originea creării sale. Voinţa de artă nu este, aşadar, sinteza intenţiilor de a crea artă dintr-o perioadă dată, ci e tendinţa, impulsul estetic, germenele artei ; e o valoare dinamică, o forţă reală. E principiul stilului, care nu trebuie să se confunde cu caracterul exterior al stilului. Riegl s-a întrebat dacă n-ar fi posibil să se stabilească apriori tendinţele posibile ale voinţei de a crea artă, cu alte cuvinte categoriile acesteia, şi a crezut că le poate determina, potrivit tradiţiei herbartiene, prin *tactil* şi prin *optic*, prin viziunea lucrului în sine şi a spaţiului, prin obiectiv şi subiectiv. Astfel, a respins contrastul dintre naturalism şi idealism, întrucît orice operă de artă este, în acelaşi timp, şi reprezentarea şi stilizarea naturii. Greşeala lui constă în faptul de a fi crezut că aceste constatări sînt categorii apriori, ele fiind de fapt nişte scheme de orientare aposteriori. Riegl avea conştiinţa că în artă singura realitate e individul, şi că grupurile nu sînt decît totaluri, simple nume, tipuri colective ; el a mai crezut însă că şi spiritul se schimbă, chiar şi în ceea ce priveşte constituţia lui, pe măsură ce se dezvoltă, pierzînd astfel conştiinţa eternităţii spiritului omenesc. Valoarea teoriei lui Riegl constă de aceea în impulsul idealist eliberator de prejudecăţile istoriciste şi pozitiviste ale timpului său, mult mai mult decît în calitatea lui de organism în sine, de sistem estetic.

În *Problemele stilului* ascultă încă de prejudecata pozitivistă, datorită căreia se pot cunoaşte fenomenele complexe, extrăgîndu-se din ele cele simple. Şi de aceea Riegl a extras, din monumentele artei preistorice, egiptene, din Mesopotamia, feniciene, persane, greceşti, romane, bizantine şi arabe, anumite tipuri de ornament, studiind dezvoltarea fiecărui tip în parte. Acestea sînt

de fapt stilul geometric, stilul blazonului (adică dispunerea simetrică a unui motiv repetat de o parte şi de alta a unui centru), ornamentul cu motive vegetale (frunza de lotus, de acant, de palmier, de viţă de vie) sub toate aspectele lui, din faţă şi din profil, şi în toate combinaţiile şi contaminările sale. Intenţia lui este, pe de o parte, să descopere principiul constructiv al fiecărui motiv ornamental, iar pe de alta, să urmărească dezvoltarea ornamentaţiei de la arta elină la cea arabă. Avem aşadar de-a face cu o istorie genetică de motive ornamentale extrase din realitatea istorică, care este individualitatea operei de artă. Eroare pe care Riegel n-a mai făcut-o în lucrările ulterioare.

Într-adevăr, în opera intitulată *Arta industrială de la sfîrşitul perioadei romane* a trasat o adevărată istorie a artei din perioada respectivă, în ceea ce priveşte arhitectura, sculptura şi pictura, pe lîngă ornamentaţie, a dat aşadar o idee generală a „voinţei de a crea artă" din acea perioadă. Şi a făcut legătura dintre formele artistice şi caracterele sociale, religioase şi ştiinţifice ale perioadei studiate, schiţînd chiar şi un fel de istorie a criticii atunci cînd vorbeşte de estetica Sfîntului Augustin. Pe de altă parte, nu este vorba numai de o completare exterioară, deoarece scriitorul şi-a concentrat atenţia asupra operelor de artă individuale, iar acel *Kunstwollen* — mai bine zis schemele sale figurative — i-a servit ca să descopere principiile după care a fost creată fiecare operă în parte. *Kunstwollen* devine în felul acesta conştiinţa efectivă a artistului creator, reconstituită istoric.

De pildă, în ceea ce priveşte sarcofagul lui Alexandru Sever de la Muzeul Capitolin din Roma, Riegl face următoarea analiză. Planul de fond al reliefului e vizibil numai pe fîşia îngustă, unde ajung capetele personajelor ; fîşia respectivă e singura rămăşiţă a planului de fond, conceput, în stilurile anterioare, ca o suprafaţă neîntreruptă. Sub fîşie nu mai există fond, personajele apar pe două rînduri, unul în faţa celuilalt,

din cel din urmă nefiind vizibile decît capetele. Personajele din față sînt sculptate atît de reliefat încît dau naștere, în spațiile dintre ele, unor umbre adînci, astfel că par a se mișca liber în spațiu. Acest caracter apare cu atît mai accentuat, dacă ne amintim de celelalte sarcofage contemporane sau aproape, unde personajele sînt înșirate pe un plan de fond. Cu alte cuvinte, aici se clarifică tendința către deplina izolare spațială a personajelor. Cu toate acestea păstrarea planului de fond, chiar limitat la acea fîșie îngustă, obligă artistul la o precizie de contururi incompatibilă cu izolarea în spațiu. Claritatea clasică e înlocuită, în opera de față, cu o strălucitoare alternanță de lumini și de umbre, chiar dacă numărul mare de penumbre trădează o rămășiță de concepție tactilă. Iar pentru ca stilul acesta să poată deveni mai coerent, e nevoie de o concepție mai optică a figurii și o mai mare simplificare a contururilor.

Judecata de valoare nu-și are locul într-o asemenea analiză ; de fapt respectarea stilului optic, care e o abstracție, nu e necesară pentru a obține o operă de artă. Coerența necesară operei de artă e relativă la personalitatea autorului ei, și nu la cine știe ce abstracție. În acordul de compromis dintre tactil și optic, artistul poate să-și fi găsit o formă perfectă, cît și o formă ratată. Dar importanța analizei lui Riegl constă în faptul de a fi determinat caracterul concepției respective, adică raportul pe care sarcofagul analizat îl are nu numai cu binomul tactil-optic, ci și cu întreaga dezvoltare a viziunii antichității. Într-o operă de artă se judecă procesul creator al artistului și nimeni n-ar putea face reconstituirea acestui proces mai bine decît a făcut-o Riegl. Se înțelege de la sine că analiza lui nu e completă, deoarece viziunea asupra căreia s-a oprit corespunde unei anumite stări sufletești, iar formele respective reprezintă un anumit fel de a simți care ar fi trebuit elucidat. Analiza este așadar incompletă, dar în limitele sale indiscutabilă.

Riegl nici n-ar fi putut-o completa fără o netă experiență a concepțiilor formale care s-au succedat în antichitate, pe care le-a dedus din analiza directă a operei de artă, și care poate fi astfel rezumată în punctele sale principale : în reliefurile egiptene planul tactil are o importanță atît de mare, încît personajele se raportează la plan fără să aibă în vedere adîncimea. Sarcina de a emancipa imaginea în spațiu le-a revenit grecilor, fapt care determină centralismul compoziției, racursiul, penumbrele. Limita acestora constă în faptul că recunosc spațiul închis și cubic potrivit celor trei dimensiuni, dar nu și spațiul liber. Îi interesează doar formele determinate în spațiu, nu însă și spațiul în sine. Compoziția figurilor continuă să fie raportată la plan, înălțime și lățime, și nu la adîncime, pînă în perioada elenistică. Atunci apare legătura între izolarea figurii față de plan și emanciparea raporturilor de spațiu. Un pas ulterior a fost săvîrșit în prima epocă a Imperiului roman, cînd concepției tactile i-a fost substituită cea optică (și aici Riegl a profitat de observațiile lui Wickhoff), consecința acestei substituiri fiind micșorarea reliefului și reducerea umbrelor. Imaginea capătă astfel aspectul unei vederi luată de departe. În perioada de mijloc a Imperiului se observă suprapunerea figurilor, dispariția planului de fond, contrastele tranșante dintre lumini și umbre înlocuind clarobscurul și gradațiile lui caracteristice. În perioada de la sfîrșitul Imperiului apar simptomele întoarcerii la trecut și unele prevestiri de viitor. Acestea constau mai mult în capacitatea de expresie a noului mod de a simți (creștinismul) decît în tratarea figurii, din nou izolate într-un spațiu cubic. Cu toate acestea, renunțarea la detaliile de ordin tactil fiind consecința concepției optice, reapar profilurile, acele profiluri care se obișnuiau în vechiul Orient semitic.

Să ne întoarcem acuma cu gîndul la analiza sarcofagului lui Alexandru Sever ; fără toate simbolurile viziunii antichității, pe care le-am schițat în mod sumar, analiza efectuată de Riegl nu s-ar fi putut înfăptui ;

iar sarcofagul ar fi fost interpretat după criterii străine de el, care ar fi dat naştere unor echivocuri.

Riegl a tratat arta barocă de la Roma servindu-se de simboluri de aceeaşi natură, adică de coerenţele şi incoerenţele viziunii, dar nu pentru a-şi baza judecata pe simboluri, ci pentru a *elibera* judecata de prejudecăţile academice moştenite de la formalismul grec şi de la Renaşterea italiană.

Heinrich Wölfflin : conceptele fundamentale ale istoriei artei şi binomul tactil-optic.

Heinrich Wölfflin (1864—1945) se bucură de o faimă mai mare decît Riegl şi trece astăzi drept cel mai mare creator al simbolurilor purei vizualităţi. El are, pe de altă parte, o conştiinţă mai vie a necesităţii unei istorii a culturii şi a tratării psihologice a artei ; cu toate acestea, Wölfflin juxtapune diferitele modalităţi ale istoriei, în loc să le îmbine, aşa că fiecare din ele rămîne imperfectă. Burckhardt l-a educat în sensul istoriei culturii, iar Hildebrand l-a influenţat într-o mare măsură în privinţa istoriei viziunii. Gîndirea lui Wölfflin vădeşte mai mult rafinament decît cea a lui Riegl, dar e mai puţin creatoare ; şi, mai cu seamă, gustul lui se limitează la Renaştere şi baroc, fără să aibă acea universalitate comprehensivă care constituie cel mai mare merit al lui Riegl. Wölfflin, de pildă, nu înţelege arta primitivilor şi, cînd pomeneşte de ei, vorbeşte de rigiditatea lor, de incoerenţa şi de lipsa lor de unitate.

Cele două lucrări ale sale, *Renaissance und Barock — Renaştere şi baroc* (1888) şi *Die klassische Kunst — Arta clasică* (1899), conţin eseuri de psihologie, de istorie a culturii sau privind pura vizualitate. Mai coerent şi incontestabil superior celorlalte, este volumul despre *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe — Conceptele fun-*

damentale ale istoriei artei (1915), referitor la dezvoltarea stilului în arta modernă. Conceptele fundamentale sînt cinci simboluri ale purei vizualităţi, a căror ilustrare ocupă întregul volum.

Fiecare simbol e constituit de trecerea de la un termen la termenul antitetic. Adică :

1 — Dezvoltarea de la *linear la pictural,* prin care se face trecerea de la teoria că linia conduce ochiul, la deprecierea liniei. În mod mai generic, „linear" înseamnă concepţia obiectelor în caracterul lor tactil de contururi şi planuri, iar „picturalul" indică renunţarea la desenul palpabil şi voinţa de a reda pura aparenţă vizuală. În primul caz accentul cade pe limitele obiectelor ; în al doilea, apariţia rezultă din nedeterminat. Imaginea plastică şi mărginită de contur izolează obiectele ; pentru ochiul care vede pictural, obiectele se confundă. Interesul care, în primul caz, se concentrează asupra obiectelor materiale luate în parte, ca şi cum ar fi nişte valori solide şi palpabile, se contopesc, în al doilea caz, cu vizualitatea totală, ca şi cum ar fi vorba de o aparenţă incertă.

2 — Dezvoltarea de la *viziunea de suprafaţă* la *viziunea de adîncime.* Arta clasică raportează toate părţile unei compoziţii la suprafaţă, pe cînd barocul pune accentul pe suprapunere. Suprafaţa este elementul liniei ; juxtapunerea planurilor este forma maximei clarităţi. Deprecierii conturului i se adaugă deprecierea suprafeţei ; şi atunci ochiul îşi imaginează lucrurile mai cu seamă în măsura în care înaintează sau dau înapoi. Nu că ar fi vorba de o diferenţă calitativă, fiindcă viziunea în adîncime nu are nici o legătură cu o capacitate mai mare de a reprezenta spaţiul : este vorba de un mod fundamental diferit de a vedea : mai mult, stilul suprafeţei nu e stilul artei primitive, dimpotrivă, apare pentru prima dată într-un moment în care racursiul şi perspectiva atinseseră perfecţiunea.

3 — Dezvoltarea de la *forma închisă* la *forma deschisă.* Orice operă de artă trebuie să fie un tot închis,

şi dacă nu e limitată, înseamnă că e greşită. Interpretarea unei asemenea necesităţi a fost însă atît de diferită în secolul al XVI-lea şi în secolul al XVII-lea încît faţă de forma liberă a barocului, coordonarea clasică poate fi considerată drept artă a formei închise. Nu este vorba însă de o simplă opoziţie, deoarece aplicarea elastică a regulilor şi intoleranţa faţă de rigorile constructive aduc un mod de reprezentare esenţial nou, care trebuie inclus între formele fundamentale ale reprezentării.

4 — Dezvoltarea de la *multiplicitate* la *unitate*. În sistemul coordonării clasice părţile componente alcătuiesc întotdeauna ceva de sine stătător, chiar dacă sînt legate de întreg. Nu este vorba de fragmentarismul incoerent al artei primitive ; fiecare element în parte se acordă cu întregul, dar nu încetează să aibă un caracter propriu. Privitorului i se înfăţişează o articulare, o trecere de la un membru la altul ; şi aceasta corespunde unei concepţii complet deosebite de cea a totalităţii, concepţie pe care secolul al XVII-lea o realizează şi o şi pretinde. În ambele stiluri este vorba de o unitate (în opoziţie cu perioada preclasică care nu înţelesese încă asemenea idee în sensul ei propriu) ; în primul stil însă se ajunge la unitate prin armonia părţilor libere, pe cînd în al doilea are loc o concentrare a tuturor părţilor într-un mod unic, sau o subordonare absolută a părţilor faţă de elementul principal.

5 — Dezvoltarea de la *claritatea absolută* la *claritatea relativă a obiectelor*. Această opoziţie se apropie de contrastul dintre „linear“ şi „pictural“ ; reprezentarea lucrurilor, aşa cum sînt ele, luate în parte şi accesibile senzaţiei plastice, şi reprezentarea lucrurilor aşa cum apar ele, văzute în totalitatea lor şi mai cu seamă prin calităţile lor neplastice. O semnificaţie aparte capătă totuşi faptul că epoca clasică a cultivat un ideal de claritate desăvîrşită, la care secolul al XV-lea aspirase în mod vag, şi pe care secolul XVII l-a tratat cu destulă libertate. Nu că artiştii din baroc ar fi confuzi — con-

Scanned with OKEN Scanner

fuzia inspiră întotdeauna aversiune — numai că ei nu mai cred că claritatea subiectului este scopul însuşi al reprezentării. Nu mai este nevoie ca forma să se aştearnă în faţa ochilor în toată amploarea ei, e de ajuns să se înfăţişeze în elementele ei esenţiale. Compoziţia, lumina şi culoarea nu mai au simpla sarcină de a sluji la redarea clară a formei, ci-şi au, fiecare, propria lor viaţă. Ca formă generală de reprezentare, claritatea relativă apare în istoria artei atunci cînd esenţialul dobîndeşte o aparenţă cu adevărat nouă. Chiar şi în asemenea caz, dacă barocul s-a îndepărtat de idealul lui Dürer sau al lui Rafael, nu înseamnă că se distanţează şi din punct de vedere calitativ, ci doar că vădeşte o altă orientare faţă de lume.

Aceste cinci simboluri pot fi considerate, chiar şi după părerea lui Wölfflin, drept cinci puncte de vedere ale aceluiaşi fenomen. Cel linear-plastic prezintă o înrudire naturală cu acea concisă distribuţie spaţială a stilului de suprafaţă, aşa după cum cel constructiv-închis prezintă aceeaşi înrudire cu individualitatea părţilor luate în parte şi cu claritatea absolută. Pe de altă parte, claritatea relativă a formei şi accentuarea unităţii în detrimentul detaliilor se pot lega cu aconstructivul fluent în limitele unei concepţii impresionist-picturale. Stilul de adîncime aparţine şi el, în ciuda anumitor aparenţe, acestei de-a doua familii, în măsura în care se bazează pe anumite aspecte care prezintă o semnificaţie pentru ochi, dar nu au absolut nici una pentru senzaţia tactilă. Iată aşadar cum cele cinci simboluri pot fi reduse la binomul tactil-optic, pe care l-am găsit la Riegl, moştenit la rîndul lui de la Zimmermann şi de la Herbart.

Într-una din ultimele sale lucrări, Wölfflin, ca urmare a criticilor ce i-au fost aduse, procedează la o revizuire a simbolurilor sale. Devine mult mai abil cînd e vorba să evite distincţia dintre formă şi conţinut afirmînd că

> în oricare nou stil vizual se cristalizează un nou conținut al lumii. Artiștii nu văd numai *altfel*, ci văd și *altceva*. Atunci de ce să complicăm lucrurile și să nu vorbim, pur și simplu, despre *expresie ?* Căci este vorba despre dezvoltări posibile numai în cursul procesului figurativ, care aparțin istoriei spiritului, dar care ar rămîne inexplicabile fără factorul intern, influența continuă a imaginii asupra imaginii, a formei asupra formei.

Wölfflin nu ține seama, aici, că originea oricărei opere de artă stă în viață și nu într-o operă de artă precedentă. Și continuă, explicînd :

> Cînd Franz Hals, sau Velázquez înlocuiesc, în portret, desenul rigid al lui Holbein cu un desen vibrant, s-ar putea crede că acesta este efectul unei viziuni noi despre om, care caută esențialul în mișcare și nu numai în poziția de repaus ; dar același lucru se întîmplă și cu natura moartă, unde nu se poate vorbi de mișcare în sens propriu.

Cu toate acestea, chiar și în natura moartă putem vorbi despre senzația mișcării, nu a mișcării obiectelor reprezentate, ci a luminilor și a umbrelor pe care a pictat-o pictorul din secolul al XVII-lea luînd ca pretext natura moartă. La fel, Wölfflin se arată mai puțin sigur de evoluția istorică a simbolurilor sale, adică de necesitatea trecerii de la forma închisă la forma deschisă. Într-adevăr, istoria ne învață că schimbările de gust nu depind de logică, și că de la forma deschisă s-a revenit de atîtea ori la forma închisă. Experiența artei contemporane este, asupra acestui punct, explicită.

Simbolurile purei vizualități sînt întrebuințate astăzi în mod curent de către istoricii și criticii de artă, mulți le multiplică chiar, ceea ce constituie un avantaj. Menirea lor este o încercare de a se apropia de opera de artă. Idealul, paradoxal, ar fi găsirea unui simbol pentru fiecare operă de artă.

Întrebuințarea simbolurilor purei vizualități aduce cu sine unele forme echivoce de istorie de artă. De

pildă, istoria simbolurilor abstracte înţeleasă ca istorie genetică a artei, sau ca istorie a artei „fără nume", adică istorie limitată la modurile de a vedea. Ceea ce ar însemna a nu recunoaşte funcţia personalităţii în opera de artă, pe care însuşi Fiedler a indicat-o în mod lămurit. Istoria simbolurilor viziunii trebuie să se limiteze la a fi istoria unuia dintre aspectele gustului. Cu alte cuvinte, ea completează în mod fericit istoriile „culturii", ca cele ale lui Bruckhardt şi Dvořák, despre care am vorbit în capitolul IX.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL XI

CRITICA DE ARTĂ DIN SECOLUL AL XX-LEA

Premisele artei contemporane.

VERIGA istorică dintre pura vizualitate a lui von Marées sau a lui Fiedler, și originea gustului abstracționist din arta franceză, ar putea fi găsită poate în Laforgue, despre care am vorbit. În orice caz, o dată cu criza impresionismului din 1880, a apărut necesitatea unei doctrine a formei și tendința către o artă abstractă.

Cézanne, „divizionistul" Seurat și „simbolistul" Gauguin sînt consideraţi ca precursori ai picturii abstracte din Franța. Încă din 1890 Maurice Denis își începea *La Définition du Néo-Traditionnisme* cu cîteva cuvinte celebre : „Să nu se uite că un tablou — înainte de a fi un cal de luptă, o femeie goală, sau cine știe ce istorioară — este mai presus de orice o suprafață plană acoperită de niște culori puse într-o anumită ordine".

Cele două mari revoluții picturale, de la 1905 la 1910, sînt cele inițiate de *les fauves* (foviști) și de *cubiști*. Acestea au reprezentat o criză a „duratei", cu toate acestea au durat destul de mult și pictura nu se poate lipsi de ele nici astăzi.

Sub aspect social cele două revoluţii au fost consecința instabilității, a neliniștii, a setei de radicalism, ce caracterizează epoca noastră începînd de prin 1905.

Sub aspect filozofic ele au fost o revoltă impotriva raţiunii, o izbîndă a intuiționismului bergsonian.

Sub aspect moral ele reprezintă dorința de adevăr cu orice preț, împotriva oricărei convenții, fără să dea totuși naștere unor noi principii.

Sub aspect cultural ele subliniază criza umanismului și convingerea că se poate construi o nouă ordine, independentă de ordinea antichității, ba chiar împotriva

acesteia. Ştiinţele fizice au ajutat noua orientare a spiritelor datorită atîtor mari descoperiri, care au sugerat că realitatea n-ar fi ceea ce ne-au învăţat simţurile şi raţiunea că este, ci un lucru pe care trebuie să-l descopere imaginaţia. Pe lîngă cele cîteva taine dezvăluite de către descoperirile ştiinţifice, mai trebuiau cercetate şi altele, şi toţi, în frunte cu pictorii, au crezut că le pot dezvălui.

De la Renaştere încoace artiştii au luat o dublă poziţie faţă de ştiinţă ; au profitat de ea pentru a conferi artei o bază raţională, sau s-au revoltat împotriva ei în numele drepturilor imaginaţiei. Foviştii au urmat cea de-a doua cale. Cubiştii însă au pretins să substituie arta ştiinţei, sau cel puţin să creeze o ştiinţă în felul lor.

Iar pentru aceasta aveau nevoie de o teorie. Chiar şi Cézanne, Seurat, Gauguin şi Van Gogh au simţit nevoia unei teorii. Foviştii însă nu-şi făceau nici o grijă în privinţa aceasta, iar estetica lor era vagă şi incertă. De unde succesul cubiştilor, înarmaţi toţi cu teorie.

Antiteza dintre fovişti şi cubişti nu era totuşi radicală ; însuşi Apollinaire putea sesiza, încă din 1910, că manifestările foviştilor între 1906 şi 1908 fuseseră „preludiul cubismului". Într-adevăr, atît foviştii cît şi cubiştii refuzau să acorde încredere emoţiilor prilejuite de aparenţele naturii, declarau că vor să depăşească sensibilismul impresioniştilor şi că vor să intre în contact cu o realitate mai adîncă şi mai autentică. De aici negarea „civilizaţiei" tradiţionale, care împiedică, datorită convenţionalismului său, asemenea contact ; de aici profunda neîncredere în „valorile" istoriei şi evadarea din istorie în preistorie (arta neagră) pe urmele aventurii tahitiene a lui Gauguin şi a celei africane a lui Rimbaud. Iar din punct de vedere figurativ, atît foviştii cît şi cubiştii, negînd convenţia perspectivei şi idealul clasic al formei plastice, tindeau către o pictură de suprafeţe cromatice, altfel spus, către valoarea absolută şi nemijlocit expresivă a culorii.

Pentru Picasso, şi mai cu seamă pentru prima lui formulare cubistă, experienţa artei negre e esenţială. În

ceea ce-l privește pe Braque, alt stegar al cubismului, trebuie să amintim că a avut o formație fovistă.

E adevărat că, în a doua perioadă, și datorită mai cu seamă unor artiști francezi ca Metzinger, Delaunay și Léger, cubismul enunță un crez istoric, susținîndu-și sus și tare aderența la „civilizația mașinilor" : ceea ce pune cubismul într-un aparent contrast cu fovismul. Dar și mitul civilizației mașinismului e o modalitate de a evada din istorie, de a se proiecta în viitor, așa cum glorificarea artei negre era o modalitate de a se proiecta într-un trecut imemorial, de data aceasta nu într-o eternă istorie, ci într-o eternă preistorie.

Cubismul, prin care se înțelege primul cubism sau așa numitul cubism științific sau analitic, reprezintă însă, față de idealul acelei expresivități nemijlocite al fovi știlor, necesitatea unei meditații critice, care se concretizează într-o atentă reexaminare a picturii lui Cézanne.

Pe de altă parte cubiștii nu puteau renega o altă necesitate a artei contemporane, care e de fapt un alt aspect al nevoii de absolut, adică expresia impulsurilor religioase, pe care Rouault o susținea cu atîta autoritate, deschizînd porțile expresionismului. Fazele următoare ale picturii lui Picasso se explică tocmai prin această nevoie de a satisface o seamă de exigențe complexe și contradictorii.

În sfîrșit, dacă e adevărat că realitatea se află dincolo de aparență, dincolo de natură, dincolo de istorie, e adevărat totuși că aparența, natura și istoria alcătuiesc experiența noastră și că numai cu ajutorul analizei acestei experiențe se va putea ajunge la intuiția realității care o transcende. Astfel încît cubismul, în ciuda primelor sale programe, înseamnă o revizuire a tradiției, un angajament întru regăsirea legilor proporționale și matematice despre care se presupune că ar conduce și rîndui natura, o analiză făcută în scopul de a restaura valorile cele mai înalte și mai originale ale limbajului figurativ.

Scanned with OKEN Scanner

Privirile acestor pictori revoluționari încep de aceea să se întoarcă din nou spre operele din muzee ; unde descoperă, plini de uimire, că aproape toți marii maeștri ai trecutului, în măsura în care au intuit și exprimat valorile eterne sau structurale ale realității, pot fi considerați dintr-un punct de vedere cubist.

Dacă și în secolul al XX-lea tot pictura e cea care dă măsura gustului, *sculptura* a făcut și ea salturi uriașe pentru a putea realiza acea nouă viziune a lumii oferită de pictura bazată pe raportul dintre un obiect și tot ce îl înconjoară, și nu pe izolarea obiectului reprezentat, proprie sculpturii clasice, motiv pentru care rupe orice legătură cu tradiția sculpturală a trecutului și acceptă de la cubismul pictural principiul formei abstracte.

Arhitectura rămăsese, pînă la începutul secolului nostru, destul de înapoiată ca gust în comparație cu pictura și sculptura, continuînd să repete mereu, în mod mecanic, formele Renașterii și ale barocului. Revolta noului gust împotriva celui tradițional a avut, de aceea, un caracter mai dur în arhitectură decît în celelalte arte plastice. Distrugerea fiind mai radicală, se înțelege de la sine că reconstrucția a fost mai lentă și mai incertă, și că rezultatele cu adevărat artistice sînt mai rare, chiar dacă reforma concepției arhitectonice a avut o importanță socială mai mare și o răspîndire enormă. Principiile noului gust sînt bazate pe corespondența dintre forma construcției și funcția pe care o îndeplinește aceasta în viața practică, ca și pe coerența organică a raporturilor dintre forme.

Teoria critică a cubiștilor.

Un pictor cubist, Albert Gleizes, și-a concentrat toate eforturile pentru a căuta în formele artei antice, și cu precădere în arta romanică și gotică, o lege genetică a ritmului care să aibă valoarea unei intuiții fundamen-

tale a realității ; și se înțelege destul de ușor cum, atunci cînd afirmăm că istoria artei trebuie să posede o metodă științifică bazată pe o lege pozitivă, se ajunge în mod sigur la reevaluarea ideii clasice despre formă, sau chiar la integrarea ei întrucît cubismul „studiază volumul în mecanismul său și restituie perspectivei multitudinea punctelor sale de vedere". Procesul, divers în ceea ce privește metodele, nu diferă în mod substanțial, în ceea ce privește rezultatele, de cel al teoreticienilor purei vizualități, de al lui Riegl și al lui Wölfflin ; de fapt, după ce forma clasică a fost despuiată de toate justificările ei istorice, tocmai acolo unde ai fi fost îndreptățit să te aștepți la o radicală poziție anticlasică, reapare recunoașterea unei valori absolute, teoretice sau metafizice (anistorice, deci) a formei clasice.

Un alt pictor teoretician al cubismului, André Lhote, contemplă operele de artă cu o atenție mai vie și cu un interes figurativ mai precis. Fără îndoială că judecata lui asupra lui Ingres este destul de curioasă. Ingres nu mai e pictorul pur clasic și severul purist rafaelit pe care critica romantică i-l opusese lui Delacroix : dimpotrivă

> nudul acesta *(Marea odaliscă)* posedă, în ochii cenzorilor profesioniști, printre alte tare, două vertebre în plus și un sîn plasat, în mod irațional, sub braț ; iată cum a fost profanată anatomia, această știință sfîntă, această piatră unghiulară a templului academismului decadent.

În fața naturii Ingres e profund mișcat :

> Nu mai există adevăr anatomic, dacă acest adevăr e în opoziție cu senzația pe care i-o dă trupul pe care îl are în fața ochilor ; curba aceasta adorabilă a spatelui, așa de fină, de suplă, de prelungă, Ingres o va prelungi și mai mult, fără să vrea, pentru ca să-și dea cît mai bine seama și ceilalți de emoția pe care i-o inspiră lui. Ingres va deforma, va veni în contradicție cu ceea ce spiritul său *știe* pentru a exprima ceea ce *a aflat* inima lui.

Scanned with OKEN Scanner

În *Apoteoza lui Homer,* braţul zeiţei Tetis întins către faţa lui Jupiter „nu e un braţ aşa cum este el în realitate, cu unghiurile şi vălmăşagul lui de vene şi de muşchi, ci o formă inventată, caldă şi sinuoasă, făcută pentru a mîngîia şi a învălui cu senzualitate". Aşadar „dualismul", contrastul, integrarea reciprocă a senzualităţii şi raţiunii e ceea ce-l face pe Ingres să exprime o realitate care se află dincolo de natură. Iată atunci schiţîndu-se un proces care, pornind de la Ingres, duce, prin impresionişti şi Cézanne, la cubism. Tradiţia impresionismului, la început confuză şi condamnată împreună cu tradiţia romantică, regăseşte o semnificaţie actuală deoarece Cézanne a făcut din impresionism „ceva solid şi durabil, întocmai ca arta muzeelor". „Senzaţia" trece din nou pe primul plan ; fără o profundă capitulare în faţa propriilor lui senzaţii, Cézanne n-ar fi ajuns „să poată citi prin obiecte". Dimpotrivă, „pentru el universul nu are limite materiale. Fenomenele devin transparente şi lasă să li se vadă originea". Idealul artei se reîntoarce către valorile clasicismului, la care se ajunge însă prin intermediul unei noi sensibilităţi.

Eseurile lui J. W. Power asupra construcţiei picturale şi analizele sale geometrice privind operele lui Rafael, Duccio, Rubens şi Juan Gris constituie un exemplu al adoptării experienţei cubiste ca ghid în judecarea operelor de artă antice şi moderne. Efortul se concentrează încă în întregime asupra „dualismului" cubist, care în lucrarea mai sus citată continuă a fi exprimat în termeni figurativi puri : ideea de suprafaţă sau de plan şi ideea de adîncime sau de volum. În realitate dualismul acesta se poate rezolva printr-o atitudine critică, care, evident, nu poate exclude suprafaţa în avantajul adîncimii sau volumul în favoarea planului ; dar în această atitudine critică se întrevede şi ambiguitatea unui ideal de originalitate şi inovaţie formală ce urmăreşte să se afirme fără a compromite tradiţia în mod iremediabil, sau a unei realităţi către care se năzuieşte

fără a nega în mod hotărît valoarea aparenţelor naturale şi a emoţiei.

Aceasta e contribuţia unui pictor spaniol, Juan Gris, care a făcut parte, la Paris, alături de Picasso şi de Braque, din mişcarea cubistă. D.-H. Kahnweiler ne-a transmis, laolaltă cu o minuţioasă analiză figurativă a operelor lui Gris, şi ideile sale asupra artei. Juan Gris, spune Kahnweiler, poate fi comparat cu Picasso, aşa cum poate fi comparat Rafael cu Michelangelo : în cel dintîi există o măsură, o puritate plină de căldură, o valoare statică şi clasică ; în al doilea, o tumultuoasă şi romantică violenţă expresivă. Şi totuşi Gris pune pe primul plan valoarea emoţiei ; iar la afirmaţia lui Braque : „îmi place regula care corectează emoţia", Gris răspunde că preferă emoţia care corectează regula. Aşadar regula precede emoţia, aşa după cum *noumen*-ul precede fenomenul ; căci înăuntrul ritmului intuit îşi face loc experienţa, însufleţindu-l. De aceea Gris vrea să facă distincţia dintre propriul său cubism, sintetic, şi cubismul analitic :

> Încep prin a-mi organiza tabloul, apoi hotărăsc obiectele. Este vorba de crearea unor obiecte noi, care nu pot fi comparate cu nici un obiect din realitate. Tocmai aceasta deosebeşte cubismul sintetic de cubismul analitic. Obiectele acestea noi se sustrag, brusc, deformării. *Vioara* mea, fiind o creaţie, nu se mai poate teme de comparaţie.

Altfel spus, tendinţa expresionistă a deformării este, la Juan Gris, idealul unei forme absolute, care nu poate fi comparată cu nimic. În felul acesta pictura lui Gris este tocmai pictura care realizează valoarea „conceptuală" pe care i-o atribuia Apollinaire : înţelegîndu-se, prin conceptuală, o artă care realizează în mod nemijlocit ideile în loc să le transpună în parabole sau metafore, arta medievală şi nu arta Renaşterii. Trebuie să convenim atunci că, dacă pe de o parte cubismul tinde să se transforme în emoţii pure sau senzaţii de culoare, dînd naştere unei formule decorative care s-a răspîndit la iuţeală pretutindeni, pe de altă parte pare să se reîn-

toarcă, pe o cale lăturalnică, la unele vechi afirmații de-ale lui Ruskin sau Morris asupra valorii artei medievale ca artă colectivă sau socială, matrice de obiecte, ca și a unei spiritualități interne în privința tehnicii.

Dacă opera de artă nu mai e o reprezentare ideologică a naturii, ci un fapt al realității, cu alte cuvinte, creația unui „obiect" artistic valabil prin el însuși și nu prin ceea ce reprezintă, procesul artistic este în esență un proces tehnic, de artizan ; artistul nu creează, nici nu inventează, ci ascultă de o lege profundă a realității, deși poate descoperi în el însuși această lege în măsura în care renunță la tot ceea ce ține de convenție, de deprindere sentimentală sau emotivă.

Futuriștii.

Limita formalistă a cubismului analitic a fost sesizată fie și în mod confuz, de către futuriștii italieni, printre care merită să fie pomeniți sculptorul Boccioni, pictorul Carrà, arhitectul Sant'Elia. Ideile cele mai originale au fost formulate de Boccioni și pot fi rezumate prin conceptul de simultaneitate și de dinamism plastic. Atît Boccioni cît și Carrà reproșau cubismului caracterul său static și obiectiv, și proclamau prin futurism o artă care nu se mai ocupă de obiecte, ci de stările sufletești. Din păcate, pe respectivii artiști i-a preocupat mai mult tradiția națională decît tradiția europeană a impresionismului. Aceștia vorbesc de sinteză, dar nu de o sinteză a elementelor viziunii, ci mai curînd de o sinteză a datelor empirice. Atunci cînd Boccioni afirmă că un cal în mișcare nu e un cal oprit locului care se mișcă, ci un lucru complet diferit, substituie ideea de mișcare ideii de cal, adică un fapt fizic unui alt fapt fizic. De aceea conceptul de simultaneitate, în loc să se resoarbă în conceptul de sinteză, se degradează în conceptul de viteză. De unde mitul înșelător al civilizației mașinilor,

antitradiționalismul practic în locul celui stilistic ; și rapida decădere a polemicii artistice într-o polemică, nici măcar socială, ci politică.

Gino Severini este un pictor italian care a lucrat multă vreme la Paris, fiind tot timpul în contact cu pictorii cubiști ; iar scrierile și le dedică căutării legilor fundamentale ale proporțiilor, a normelor constructive ale formei care, după Renaștere, s-au pierdut. Antiteza nu mai e, acum, între evul mediu și Renaștere : ca și pentru Wackenroder și Ruskin, ca și pentru nazariteni și prerafaeliți, antiteza este între o artă care e adevăr și o artă care e iluzie, între o artă care se bazează pe vechea înțelepciune a tradiției și o artă care țintește către născocirile imaginației și către efectul dramatic. Arta „nu e decît o știință umanizată", cauza decadenței artei este separarea ei de știință, dar teoria nu trebuie să fie separată niciodată de practică sau de experiență ; scopul artistului constă în „reconstruirea universului după chiar regulile care-l conduc". Dar o asemenea „reconstruire" n-ar avea nici sens și nici scop dacă în acea „reconstruire" nu s-ar repeta procesul și actul creației. Astfel, cu ajutorul esteticii neoscolastice a lui Maritain, în teoria artei moderne reapare motivul religios ; din păcate însă, fără vigoarea și forța morală a lui Van Gogh, ci ca principiu de autoritate care prezidează actul artistic. Acesta este momentul cînd mișcarea artistică pornită de la cubism se transformă într-un neoprimitivism inutil sau într-un neoclasicism de proastă calitate ; reacție inevitabilă față de ceea ce avea futurismul comun cu cubismul, adică antitradiția.

De la cubism la suprarealism.

Unii scriitori, și în mod special Amédée Ozenfant, au insistat mult asupra necesității de a nu se confunda adevăratul cubism, care în 1914 s-ar fi și încheiat de fapt,

cu mișcările și tendințele care au apărut în arta europeană după primul război mondial. Dacă avem însă în vedere că aceste mișcări și tendințe au avut drept protagoniști aceiași artiști care realizaseră mișcarea cubistă, insistența lui Ozenfant, la prima vedere plină de înțelepciune istorică, apare destul de puțin convingătoare : în fine istoria artei este, înainte de toate, o istorie a artiștilor și nu poate face abstracție cu ușurință de evoluția pe care au imprimat-o aceștia propriilor lor premise. Există totuși un alt argument : pictura și sculptura cubistă au creat un limbaj figurativ care a înlocuit în scurt timp limbajul naturalist de care, fie chiar și prin mijlocirea unor accente și construcții dintre cele mai diferite, se serviseră pînă atunci toți artiștii, și în pictură și în sculptură. Într-adevăr, cele mai valabile afirmări ale artei moderne de după cubism s-au bazat pe neonaturalismul formal cubist : adică pe principiul formei nonreprezentative sau nonfigurative, al formei-realitate și nu al formei-imagine. Pare așadar posibilă acceptarea cubismului ca *gen* față de *speciile* mișcărilor artistice ulterioare, pînă la suprarealism. Georges Lemaître, deși s-a ocupat mai mult de literatură decît de artele plastice, a alcătuit următoarea schemă a evoluției istorice a cubismului :

1 — *Cubismul științific.* Constituie tendința originară a mișcării și se justifică mai cu seamă drept consecință și elaborare a rezultatelor picturii lui Cézanne. Cubismul științific tinde către descoperirea unei realități pure dincolo de iluzia senzorială.

2 — *Cubismul orfic.* Constituie depășirea procedeului analitic al cubismului științific ; este aspirația către o comuniune mistică cu conștiința universală sau expresia sintetică a „conținutului spiritual al lumii".

3 — *Cubismul fizic.* În ciuda atributului, reprezintă un alt pas către abstracție. Pentru a comunica direct, fără nici o piedică materială, cu spiritul pur, artistul vrea să exprime în felul său pînă și modelele sau obiectele *fizice* la care trebuie să recurgă pentru a-și exprima propriul său mesaj. În vreme ce în operele pri-

milor cubişti mai apăreau fragmente de forme naturale, chiar dacă erau combinate într-un fel nenatural, acum nu se mai admit decît forme şi figuri ieşite din cea mai profundă viaţă spirituală interioară, nelegate de nici un fel de experienţă.

4 — *Cubismul instinctiv.* Decurge din aserţiunea bergsoniană cum că şi instinctul este o modalitate de transcendenţă. Este prima formulare a automatismului suprarealist.

Eseul lui Lemaître se referă, fără nici o discriminare, şi la literatură şi la artele plastice ; şi, într-adevăr, negîndu-se orice valoare formei ca reprezentare şi considerîndu-se iarăşi că valabilitatea artei constă în purul act expresiv, frontierele dintre diversele categorii ale artei dispar. Arta devine mesajul unei lumi oculte şi mai adevărate, dar pe care inteligenţa n-o poate sesiza ; este un pur act de existenţă. Suprarealismul apare astfel ca o dezvoltare necesară a premiselor cubiste şi ca o depăşire poetică a formulării lor ştiinţifice ; adevărul e că cele mai valabile mărturii critice cu privire la mişcarea suprarealistă aparţin poeţilor. Primele semne ale poeticii suprarealiste se găsesc la Jarry şi Apollinaire, poetul care, înainte de război, fusese stegarul cubismului şi al futurismului. Termenul însuşi de „suprarealism“ apare pentru prima dată în subtilul unei comedii de Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias,* scrisă în 1917. În testamentul său spiritual, din anul următor, Apollinaire repetă ceea ce afirmase mai înainte, cum că sarcina artistului constă în „a exalta viaţa sub orice formă s-ar prezenta ea“. Marcel Proust e şi mai explicit cînd afirmă :

> Măreţia artei adevărate... era să regăsească, să sesizeze, să ne facă să cunoaştem această realitate, de care trăim departe, de care ne îndepărtăm tot mai mult pe măsură ce cunoaşterea convenţională pe care i-o substituim devine din ce în ce mai densă şi mai impermeabilă, această realitate pe care riscăm să murim fără a o cunoaşte, şi care este pur şi simplu viaţa noastră, viaţa cea adevărată, viaţa în sfîrşit descoperită şi clarificată, în con-

> secinţă singura viaţă trăită cu adevărat, viaţa aceasta care, într-un sens, sălăşluieşte clipă de clipă în toţi oamenii. la fel de bine ca şi în artist. Dar aceştia n-o văd, deoarece nu încearcă s-o clarifice. Şi astfel trecutul lor e năpădit de nenumărate clişee, care rămîn inutile, deoarece inteligenţa nu le-a developat.

Poezia, ca şi pictura, e viaţă ; şi, în calitatea ei de act de viaţă, nu suportă judecata critică. Chiar şi Dubos susţine că funcţia criticului nu trebuie separată de aceea a artistului creator : afirmaţie pe care o găsim de mai multe ori la Paul Valéry. Cu toate acestea critica tinde din nou să facă oficiul de acţiune artistică, iar criticul să devină din nou *artifex additus artifici.*

Criticii suprarealismului se numesc de fapt Breton, Aragon, Eluard, Cocteau, Sartre. Ei îşi extrag principiile din teoreticienii iraţionalismului : din Bergson, din Freud, din existenţialism. În primul *Manifest al suprarealismului* (1924) Breton defineşte mişcarea respectivă în felul următor :

> Automatism psihic pur prin care ne propunem să exprimăm fie verbal, fie prin scris, fie în oricare altă manieră, funcţionarea reală a gîndirii. Dicteu al gîndirii, fără nici un control al raţiunii, în afara oricărei preocupări estetice sau morale.

De fapt numai scoţînd în evidenţă raportul strîns care leagă aceşti doi termeni, realul şi imaginarul, speră Breton să dea o nouă lovitură distincţiei dintre subiectiv şi obiectiv, şi să întindă un fir conducător între lumile, mult prea multă vreme despărţite, ale stării de veghe şi ale somnului, ale realităţii exterioare şi interioare, ale raţiunii şi nebuniei, ale calmului cunoaşterii şi ale dragostei, ale vieţii şi revoluţiei.

Este criza finală a obiectivităţii, a modelului. A găsi în tine însuţi o raţiune pozitivă de protest împotriva tuturor convenţiilor înseamnă a lua parte la un proces revoluţionar general : o operă de artă va fi valabilă în

măsura în care participă la acea revizuire totală a valorilor, și o grăbește. E deja un criteriu de judecată, așadar, principiul unei critici axate pe opere nonfigurative : îl acceptă pe Picasso „care înșeală tot timpul aparența cu realitatea", și-l dezaprobă pe Braque căruia „îi place regula care corectează emoția", cînd tocmai regula aceasta trebuie respinsă apriori. Critica, așadar, nu mai este critica reprezentării, deoarece valoarea artei se află dincolo de reprezentare, într-un principiu activist care garantează că „semnul supraviețuiește lucrului pe care îl semnifică" ; valoarea artei se află, dimpotrivă, în recunoașterea acestei supraviețuiri sau a actualității și activității semnului dincolo de obiectul distrus. Într-adevăr, trebuie menționată tendința lui Breton de a trece de la simpla enunțare teoretică sau polemică la o critică angajată să confirme în propria-i actualitate sau în forța ei internă revoluționară valabilitatea operei de artă. Astfel Breton delimitează scurta fază de eficiență suprarealistă din pictura lui De Chirico și observă că faptul de a nu fi apreciat valoarea picturii lui Chagall a fost o gravă lacună a mișcării (dadaiste și suprarealiste) care tindea să realizeze fuziunea dintre poezie și artele plastice. Breton știe, în sfîrșit, să depășească înseși limitele suprarealismului istoric, cînd identifică în automatism, nediferențiate, un moment pasiv și unul activ.

> Descoperirea esențială a suprarealismului constă în aceea că, fără o intenție preconcepută, pana care aleargă pentru a scrie sau creionul care aleargă pentru a desena, *țese* o substanță deosebit de prețioasă, în care poate că nu totul e materie de schimb dar care, cel puțin, apare încărcat de tot ceea ce poetul sau pictorul tăinuiește în momentul acela pe plan emoțional.

Mai departe :

> o operă nu poate fi considerată suprarealistă decît în măsura în care artistul s-a străduit să atingă domeniul psihofizic total (cîmpul conștiinței nefiind decît o mică parte a

acestuia). Freud a arătat că la această adîncime abisală domnește lipsa de contradicție, mobilitatea invertirilor emotive datorate refulării, atemporalitatea și înlocuirea realității exterioare prin realitatea psihică, supusă unicului principiu al plăcerii. Automatismul duce în linie dreaptă la această regiune. Cealaltă cale care s-a oferit suprarealismului pentru a ajunge acolo, fixația numită : *en trompe-l'oeil* (și în aceasta constă slăbiciunea ei) a imaginilor din vis, s-a dovedit, prin experiență, mult mai puțin sigură și comportînd chiar nenumărate riscuri de a induce în eroare.

De unde o judecată pozitivă asupra operei lui Tanguy, în care Breton caută să recunoască un principiu poetic, și o judecată negativă asupra operei lui Dali, a cărui tehnică expresivă e retrogradă (întoarcere la Meissonnier) și al cărui stil este academic.

Breton poate ajunge astfel la o judecată interesantă asupra artei abstracte, care și-a găsit în sculptură formele cele mai convingătoare, libere de orice echivoc psihanalitic :

> Din exterior cum era, acest obiect străbate, negîndu-se din ce în ce mai mult în ceea ce privește aspectul său, cele două crize — ale cubismului și futurismului — (Arhipenko, Lipchitz, Laurens, Boccioni, Duchamp, Villon), la capătul cărora este pus să se măsoare în *constructivism* cu obiectul *matematic* apărut recent, de o eleganță fără cusur, tulburătoare. Din clipa aceea nu-i va mai rămîne decît să renască din propria-i cenușă, făcînd apel la forțele sporite ale automatismului (Arp), la bucuriile pure ale echilibrului (Calder), la jocurile necesare, dialectice, ale plinului și ale vidului (Moore).

Nu e cazul să zăbovim asupra subtilelor interpretări sau reconstituiri literare ale unor opere figurative, aparținînd în special lui Picasso sau De Chirico, pe care ni le-a oferit Cocteau ; și nici asupra felului, cu precădere teoretic, polemic și moralist, al lui Aragon, care vede în

arta modernă, şi în mod special în suprarealism, efortul cel mai susţinut pentru a-i răpi lumii contemporane caracterul creştin şi istoric. Orientarea celei mai moderne picturi europene ni se pare a fi respingerea cea mai făţişă a obligaţiilor indirecte sociale şi revoluţionare ale suprarealismului.

Pictorii francezi din ultima generaţie şi-au luat tocmai denumirea de „abstracţi-concreţi" sau, cu o nouă pretenţie de autenticitate istorică : *jeunes peintres de tradition française*. Programul lor, formulat în 1941, respinge supunerea faţă de formele pure şi urmăreşte să regăsească, îndărătul literei, spiritul care i-a dat naştere, să reafirme valoarea unei tradiţii în continuă transformare. Nu este vorba de o mişcare retrogradă sau reacţionară ; e vorba mai curînd de intenţia de a reda conştiinţei un conţinut de experienţă şi o funcţie activă, aceleiaşi conştiinţe căreia curentele artistice anterioare încercaseră să-i deseneze contururile şi să-i experimenteze procesele în mod mecanic. Este aşadar o proiectare asupra lumii, nu fără intense şi uneori dramatice preocupări sociale, a experienţei ideatice a cubismului, a suprarealismului şi a abstracţionismului.

Reacţia ţărilor anglo-saxone.

Două expoziţii au atras atenţia criticilor şi a publicului asupra noilor curente din arta contemporană : cea din 1910 deschisă la Grafton Galleries din Londra, şi cea din 1913, numită „Armory Show", la New York, Boston şi Chicago. Expoziţia din Londra a fost patronată de Roger Fry (1866—1934), care şi-a pierdut, din pricina aceasta, toată autoritatea în ochii claselor sus-puse, dar a devenit idolul şi mentorul noii generaţii de pictori.

Încă din 1912 Roger Fry a formulat idealul noilor pictori în următorii termeni :

> Artiștii aceștia nu caută să redea ceea ce, la urma urmei, nu poate fi decît un palid reflex al aparenței actuale, ci să ne convingă de o nouă și bine determinată realitate. Încearcă nu să imite formele lucrurilor, ci să creeze o formă, nu să imite viața, ci să găsească echivalentul vieții. Ultima concluzie a unei metode de felul acesta ar fi, fără îndoială, renunțarea la orice asemănare cu formele naturale, și crearea unui limbaj formal pur abstract — o muzică vizuală ; iar cele mai recente opere ale lui Picasso demonstrează aceasta într-un mod destul de limpede.

Roger Fry vedea bine că originea acestui nou tip de formă creată se găsea în opera lui Cézanne, și, începînd din 1917, își propunea să clarifice „opera și poziția" lui Cézanne, ceea ce a și făcut într-o monografie în anul 1927. Fără experiența cubismului, Fry n-ar fi ajuns poate să înțeleagă latura „abstractă" a artei lui Cézanne, iar din pricina acestei experiențe a și exagerat-o ; este sigur că acea conștiință a abstracției i-a permis să pună pe baze noi ulterioara interpretare a artistului. Fry scrie, în legătură cu un peisaj de Cézanne :

> Obiectele care se prezintă astăzi în fața artistului sînt mai întîi private de toate acele trăsături specifice prin care percepem existența lor concretă — ele sînt reduse la pure elemente de spațiu și de volum. În asemenea lume abstractă aceste elemente sînt coordonate și organizate perfect de inteligența sensibilă a artistului, obținînd o coerență logică proprie. Aceste abstracții sînt apoi raportate din nou la lumea concretă a lucrurilor reale, dar nu cu ajutorul detaliilor lor specifice, ci exprimîndu-le într-o structură care variază continuu.

În această capacitate de a înțelege procesul creației formale a unei opere de artă constă importanța criticii lui Fry, care o aplică într-un mod la fel de fericit lui Giotto și lui fra Bartolomeo, lui Rembrandt și artei chineze, ca să nu mai vorbim de arta modernă. Adeziunea

lui la opera de artă, care-l deosebește pe Fry de un german de tip Wölfflin, depinde de experiența lui nemijlocită în ceea ce privește arta contemporană, arta în însuși actul creației sale.

În mod expres de două ori, și de mai multe doar într-unul aluziv, Fry și-a propus să formuleze o teorie care să-i poată justifica judecățile critice. Eseul lui cel mai bun se intitulează *Some Questions in Aesthetics* în care, polemizînd cu Richards, studiază aspectele psihologice și cele formaliste din operele de artă în scopul de a descoperi relația dintre ele. Partea cea mai bună din opera aceasta este însă analiza exemplelor pe care le dă, unde se vădește siguranța gustului său și nu valoarea teoretică pentru care îi lipsea pregătirea filozofică.

Cel care și-a propus să formuleze teoria artei contemporane a fost Herbert Read (*Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture — Arta contemporană. Introducere la teoria picturii și sculpturii moderne*, Londra, 1933). Read și-a însușit mult mai temeinic decît Fry teoriile asupra artei, dar veșnica lui prejudecată împotriva oricărui apriorism filozofic îl duce la o seamă de echivocuri și contradicții. De exemplu, consideră că teoria lui Vico e empirică, deoarece interpretează totul în mod empiric ; respinge însă și teoria lui Croce, fără să-și dea seama că absorbirea conceptului de frumos în acela de artă, care e unul dintre cele mai importante rezultate ale esteticii crociene, este esențială pentru înțelegerea artei contemporane. Și-și face sînge rău că nu găsește în psihologia modernă „justificarea ideii că arta e o activitate perceptivă și intelectuală care tinde să formuleze tipuri absolute sau ideale", idee pe care se întemeiază, după Read, valoarea artei contemporane. De aceea, după ce menționează în treacăt teoriile lui Semper, Fiedler și ale altora, în mod cu totul neadecvat caută justificări de-a dreptul bizare, ca atunci cînd asemuiește viziunea integrală a lui Matisse cu ceea ce a spus Francesco de Sanctis despre Dante, sau eronate, ca atunci cînd justifică arta abstractă prin ceea ce a spus Platon în *Fileb* despre frumusețea absolută a

figurilor geometrice, confundînd tocmai conceptul de frumusețe cu acela de artă.

Cu alte cuvinte, Read merge pe dibuite în căutarea unui raport dintre arta contemporană și estetica modernă, și nu-l găsește deoarece nu cunoaște istoria esteticii. Aceasta nu înseamnă totuși că experiența lui directă în ceea ce privește arta contemporană nu-i îngăduie să explice atît caracterul simbolic al artei lui Matisse, cît și valoarea artei abstracte, sau cea a idealismului subiectiv. Și încheie, afirmînd că prin artă înțelege

> capacitatea de a permite personalității unui artist de a se exprima printr-o tehnică : o misterioasă echivalență între gîndire și acțiune. Actul de a desena pe hîrtie sau de a picta pe pînză devine un act a ceea ce Croce a numit intuiție lirică, în care act și în care moment personalitatea și, natural, spiritualitatea artistului se dezvăluie.

Afirmație justă, chiar dacă nu e formulată cu toată exactitatea, deși Read nu ține seamă tot timpul de ea cînd vorbește de unele tendințe artistice, ca, de pildă, despre expresionismul german. Iar nesiguranța teoretică devine nesiguranță istorică atunci cînd susține că arta contemporană înseamnă o ruptură absolută cu trecutul, în vreme ce sarcina istoricului constă întotdeauna în a vedea o evoluție chiar și în revoluții.

Sculptorul Henry Moore, pornind de la premisele istorice ale suprarealismului și abstracționismului, a ajuns la o idee precisă în ceea ce privește valoarea formei : „Sculptura în relief înalt nu are două puncte de vedere egale. Aspirația unei forme pe deplin realizată e legată de asimetrie. „Orice artă e abstracție, iar în sculptură e de ajuns materia folosită pentru a îndepărta artistul de ideea reprezentării și a-l împinge către abstracție. Astfel opera va avea o vitalitate sau energie proprie, independentă de obiect ; artistul trebuie să aibă încă de la început ideea formei în toată complexitatea ei plastică, întocmai ca și cum ar ține-o în căușul mîinii : atunci va realiza volumul „ca spațiul pe care forma îl

disloacă în aer". Artistul are nevoie de conştiinţă, deoarece aceasta rezolvă contradicţiile, organizează amintirile, îl împiedică să pornească simultan în două direcţii : forma însă trebuie s-o simtă ca pe o simplă formă solidă, nu ca pe o descriere sau reminiscenţă. Forma iese aşadar din cadrul oricărei istorii, e numai prezent ; nici n-ar putea fi aşa, cum e şi uşor de înţeles, o formă complexă, care presupune un proces compozitiv : această formă elementară este cea care, reluînd definiţia teoriei arhitectonice a lui Wright, se numeşte „organică", în contrast cu forma compusă sau „constructivă". Forma denumită abstractă este în schimb organică, modelată după legea internă agregativă a realităţii, adică e concretă şi profund realistă. Astfel teoria formei abstracte, ca realitate absolută, depăşeşte ambiguitatea teoriilor cubismului şi ale suprarealismului ca şi condiţia dialectică care o obliga să fie într-un continuu conflict cu forma reprezentativă. Forma, ca prezent absolut, nu e cea care realizează în mod nemijlocit, în sens impresionist, ci aceea care realizează spiritul în caracterul său direct, nemijlocit. Astfel în forma abstractă se absoarbe din nou şi se teoretizează experienţa empirică a impresioniştilor, şi arta europeană îşi regăseşte drumul care o leagă de tradiţie, prin care o şi justifică. Nu întîmplător sculptorii abstracţi tind din nou să-şi plaseze formele în *plein-air*-ul impresionist.

În Statele Unite a fost nevoie de cîţiva ani, după „Armory Show", pentru ca arta contemporană să fie acceptată de un grup îndeajuns de numeros de critici, ca şi de public, şi integrată în muzee. Totuşi, în Statele Unite tradiţia gîndirii estetice nefiind seculară şi neavînd rădăcini adînci, noile forme de artă au fost acceptate mai cu uşurinţă şi într-un mod mai puţin critic.

Alfred H. Barr, care a fost multă vreme directorul Muzeului de artă modernă din New York, a devenit promotorul artei abstracte şi suprarealiste, clasificînd, în scrierile sale, diferitele tendinţe şi diferitele încrucişări

de tendințe cu deosebită precizie și claritate. Justificările sale sînt însă puțin cam simpliste. Arta abstractă, spune el, este

> bazată pe postulatul că o operă de artă, o pictură de pildă, merită să fie privită, în primul rînd, deoarece prezintă o compoziție sau o alcătuire în care intră culoarea, linia, lumina și umbra. Asemănarea cu obiectele naturale, chiar dacă nu distruge în mod necesar aceste valori estetice, le poate întina cu ușurință puritatea. De aceea, avînd în vedere că asemănarea cu natura e în cel mai bun caz de prisos și în cel mai rău caz capabilă de devieri, e mai bine să fie eliminată.

Chiar și mai simplu încă, interesul pentru suprarealism depinde, după Barr, „de nevoia adîncă și constantă a ființelor omenești de fantastic, de irațional, de spontan, de miraculos, de enigmatic și de ceea ce aparține visului".

Toate problemele care se pun în legătură cu luarea în considerație a acestor forme sînt astfel date uitării. Genul contemporan de pictură și de sculptură există, este acceptat ca un fapt, este analizat și clasificat. Chiar James T. Soby, în cele două cărți ale sale asupra artei posterioare lui Picasso și asupra activității de tinerețe a lui De Chirico adoptă aceeași poziție față de actul artistic.

Trebuie totuși menționat că analizele lui Barr și mai ales cele ale lui Soby sînt de cele mai multe ori deosebit de fine și de sensibile și presupun nenumărate idei critice chiar dacă nu sînt expuse în mod dialectic niciodată.

Cu un egal agnosticism față de ceea ce se numește teorie estetică, dar cu o foarte vastă experiență artistică, W. R. Valentiner a pornit să explice originile sculpturii moderne, subliniind analogiile existente între arta preistorică, romanică și gotică, și opera sculptorilor moderni. Subliniază valoarea luminii pentru obținerea efectului plastic și necesitatea care decurge în mod logic din aceasta, a respectării planurilor. De pildă, statuile ecvestre care se sprijineau, inițial, de zid, și-au pierdut valoarea

artistică atunci cînd au fost aşezate în mijlocul unei pieţe, adică într-un spaţiu infinit. Necesitatea planurilor e una din valorile plastice străine de orice raport cu realitatea. În afară de aceasta, imaginea plastică din arta contemporană, ca şi din cea preistorică şi medievală, nu e izolată de lume, cum e cea din sculptura clasică, ci creează un raport între ea şi universul întreg, care se oglindeşte în ea prin mijlocirea luminii. Astfel, studiind originile, Valentiner a clarificat caracterul sculpturii moderne. Oricum, agnosticismul estetic are drept consecinţă faptul că nu recunoaşte diferenţa dintre o operă perfect realizată ca artă şi o alta care prezintă un interes pur programatic. Adică tocmai o lipsă de ordin critic.

Nu că în Statele Unite ar lipsi un interes mai viu pentru teoria de artă, dimpotrivă, există, în ultimii douăzeci de ani, o întreagă literatură vizînd estetica şi principiile criticii ; dar ceea ce lipseşte, de altfel ca de peste tot, este legătura dintre estet şi cunoscătorul de artă. Ceea ce caracterizează totuşi literatura estetică americană este nevoia de a raporta teoria nu atît la arta trecutului cît la cea contemporană. Începutul l-a făcut Dewey care, în lucrarea sa intitulată *Art as Experience*, a citat ca exemple pe Cézanne, Matisse şi alţi contemporani ; a fost apoi urmat de diferiţi alţi critici.

Baza critică în artele plastice (The Basis of Criticism in the Arts — 1946), a lui Stephen C. Pepper este cea mai recentă şi probabil cea mai abilă încercare de a adapta gîndirea estetică la exigenţele criticii actuale. Pepper aparţine şi el tradiţiei pragmatice, şi afirmă caracterul empiric al studiului său. Cu toate acestea, întrucît face o expunere a rezultatului unor sisteme filozofice care nu-i aparţin, şi pe care preferă să le denumească ipoteze cosmice *(world hypotheses)* realizează, în felul său, mai curînd operă de istoric decît de filozof empiric, pînă în momentul în care încearcă să extragă din teoriile expuse o deducţie eclectică.

Există, după Pepper, patru ipoteze valabile în legătură cu natura artei :

1 — Critica mecanicistă care defineşte domeniul estetic drept plăcere obiectivată, potrivit lucrării lui George Santayana, *The Sense of Beauty (Simţul frumosului).*

2 — Critica pragmatică (denumită de Pepper *contextualistă)* care socoate că domeniul estetic aparţine intuiţiilor vii şi voluntare ale unei calităţi. Cu cît mai vie este experienţa şi cu cît mai extensivă şi bogată calitatea ei, cu atît mai mare e şi valoarea estetică a acesteia.

3 — Critica idealistă (denumită de Pepper *organistă)* care consideră opera de artă ca un tot integral şi de sine stătător, în care intuirea unei calităţi nu este decît fragmentul. Această definiţie i-a fost sugerată de lucrarea *Three Lectures on Aesthetic* de Bernard Bosanquet.

4 — Critica formalistă care subliniază caracterul de normă al plăcerilor şi percepţiilor artistice. Valoarea estetică este reprezentarea unei norme, este conformarea la norma implicită în opera de artă, dar şi conformarea la un gen sau la un stil, şi, în ultimă instanţă, la cultura a cărei expresie este. Chiar şi ideea de *catharsis* este legată de satisfacerea normelor. Critica formalistă are origini mai vechi, care ajung pînă la Platon şi Aristotel.

Toate aceste patru tipuri de critică pot conlucra împreună, luminînd diverse aspecte din aceeaşi operă de artă, de unde următoarea concluzie eclectică : „O experienţă în ceea ce priveşte frumuseţea este vie în ceea ce priveşte calitatea, este organizată în mod temeinic, şi este un izvor de plăcere nemijlocită pentru o minte normală".

Arta astfel definită îmbrăţişează toate artele trecutului ca şi pe cele ale prezentului ; cu toate acestea în gîndirea lui Pepper nu lipsesc nici aluziile la pictura modernă şi nici la Picasso. Există o anumită omogenitate între eclectismul lui Pepper şi pretenţiile de clasicism, de obiectivitate şi de organizare integrală a unei picturi cubiste.

Scanned with OKEN Scanner

Arhitectura contemporană.

Arhitectura modernă a produs un număr mai mic de capodopere decît pictura, dar a fost obiectul unei vaste mişcări de idei. Se ştie că spre mijlocul secolului trecut întrebuinţarea cimentului şi a fierului, ca şi marea dezvoltare a construcţiilor de înalt nivel tehnic au revoluţionat metodele tradiţionale de construcţie. Nu era prea greu de remarcat că Palatul de cristal de la Expoziţia din Londra sau turnul Eiffel din Paris, dacă nu erau opere de artă, însemnau cu toate acestea afirmarea sincerităţii sau a seriozităţii constructive în comparaţie cu scolasticele şi incoerentele combinaţii de stiluri istorice ale edilităţii civile.

Marea revoluţie industrială punea, în acelaşi timp, două probleme noi : criza artizanatului şi necesitatea de a adapta oraşele la enorma creştere a populaţiei. Dacă în Anglia Ruskin şi Morris socoteau că industria este cauza distrugerii tradiţiilor meşteşugăreşti şi a unei rapide alunecări spre o nouă barbarie, propovăduind cu vorba şi fapta o întoarcere la breslele meşteşugăreşti, în Germania, deşi pornindu-se de la premisele lui Ruskin şi Morris, se vorbea despre capacitatea industriei de a îmbunătăţi calitatea produselor meşteşugăreşti, contribuind în cea mai mare măsură la progresul social. În loc să repete în mod grosolan şi în serie produsele de manufactură, era necesar ca industria să creeze la rîndul său noi tipuri şi noi forme care să-şi găsească în procesul mecanic al producţiei industriale propriul lor proces natural. Dacă Ruskin susţinea că arhitectura trebuia să conţină mult ornament sau podoabă, Adolf Loos afirmă teza opusă şi devine susţinătorul unei arhitecturi simple, lipsită de ornamente, adecvată funcţiei sale practice. Dar nu e greu de înţeles că, în fond, Ruskin şi Morris pe de o parte şi Loos pe de alta urmăreau acelaşi scop : să afirme, cu alte cuvinte, identitatea dintre construcţie şi decoraţie, fie că decoraţia se absoarbe din nou în construcţie sau construcţia în decoraţie. Obiectivul polemic comun

rămînea arhitectura în „stil" sau arhitectura stilurilor, arhitectura academică.

Încă din 1914, în Italia, Antonio Sant'Elia schița manifestul arhitecturii futuriste. Şi el era adeptul identității dintre construcție şi decorație ; şi exalta în noile metode constructive posibilitatea unor noi intuiții de spațiu, iar în spațiu dimensiunea vieții febrile a civilizației maşinilor ; voia însă ca rezultatul sau sinteza să fie o valoare estetică. Mort foarte de tînăr în război, Sant'Elia nu a lăsat decît un grup de desene care-i ilustrau utopia — oraşul-maşină : nu e posibil de aceea să se stabilească prin intermediul cărui proces artistic şi prin ce valori formale poate fi realizată această frumusețe estetică. Ideile lui Sant'Elia rămîn un apel, nu lipsit de rațiuni ideatice, adresat arhitecților moderni ca să nu se îndepărteze de scopul lor artistic şi să nu confunde cu utilitarismul ceea ce este, dimpotrivă, o conştiință a actualității istorice.

Polemica ar fi rămas probabil în termenii utilității practice şi sociale, dacă experiența figurativă a cubismului n-ar fi transpus-o în termeni stilistici. Meritul de a fi înțeles că problema arhitecturii era, mai înainte de toate, o problemă figurativă, îi revine unui arhitect elvețian stabilit în Franța, Le Corbusier. El susține că arhitectura e o problemă de suprafețe, de mase şi de volume ; pentru a ajunge însă la suprafețe, la mase şi la volume în calitatea lor de valori pure şi absolute este necesar să se facă abstracție de orice convenție spațială sau de perspectivă, convenții care fixează valoarea fiecărui element relativ la o reprezentare în spațiu. De aici necesitatea de a gîndi forma raportînd-o numai la ea însăşi, la propria ei funcție : ca soluție logică a unei probleme bine puse. Problema, bineînțeles, e o problemă practică : dar pentru a ajunge la reprezentarea formală, sau la forma rațională, e necesar ca datul empiric al practicii să fie redus la sistem. Polemica lui Le Corbusier vrea să fie o polemică socială, dar porneşte de la o supoziție greşită : de la reducerea la o schemă abstractă, a

unei situaţii de fapt, a cărei conştiinţă istorică se pierde în mod necesar. Le Corbusier vrea să realizeze reforma gustului arhitectonic prin mijlocirea unei reforme sociale ; dar, din aceeaşi eroare pe care au comis-o şi cubiştii, în loc să-şi gîndească reforma în cadrul progresului istoric al societăţii, o gîndeşte în cadrul utopic al unei civilizaţii ideale, civilizaţia maşinismului. Polemica pe care o poartă împotriva tradiţiei îşi pierde orice justificare ideatică : şi, întocmai ca teoreticienii cubismului, Le Corbusier e dispus să recunoască în monumentele artei antice, oriunde se vădeşte o absolută valoare formală, tot atîtea mărturii privind caracterul raţional al arhitecturii. Din punctul acesta ajunge fără să-şi dea seama la reafirmarea mitului clarităţii formale clasice opusă romantismului nordic ; şi la postularea valorii supreme a unei civilizaţii mediteraneene. Năzuinţa lui către o arhitectură socială, sau internaţională, sfîrşeşte în mod inconştient prin a-şi încursa aripile, dacă nu în schemele tradiţionalismului naţionalist, într-un universalism bazat pe prestigiul intelectualismului occidental. Mult mai serioasă este propunerea lui Walter Gropius (născut în 1883) pentru un stil internaţional în arhitectură şi în artele aplicate. Gropius e un arhitect german, pe care războiul îl surprinde chiar la începutul activităţii sale artistice ; calamităţile războiului şi anxietatea din epoca imediat următoare războiului îl îndeamnă să mediteze asupra posibilităţilor unei arhitecturi care, în calitatea ei de nou agent al civilizaţiei, să ajute „la anihilarea abisului dintre realitate şi ideologie". Activitatea europeană a lui Gropius se desfăşoară în timpul scurtei perioade a democraţiei de la Weimar ; venirea lui Hitler la putere înseamnă, pentru Gropius, persecuţia şi exilul. Baza morală a lui Gropius este, aşadar, mult mai profundă decît cea a lui Le Corbusier ; arhitectura nu e imaginea, ci mai curînd instrumentul unei societăţi mai bune (şi nu, să se ia aminte, perfectă), nu e un indicativ al progresului, ci un agent care influenţează conştiinţa colectivă, îi înlesneşte şi-i accentuează procesul progresiv. Pare să se simtă, în această afirmaţie cu substrat social,

ecoul polemicii umanitariste a lui Morris şi a apostolatului său pentru o artă care nu mai e „disociată de morală, de politică şi de religie". Adevărul este că Gropius, prin maestrul său Behrens şi prin Van de Velde, e profund legat de acea mişcare care luptă pentru o artă socială bazată pe producţia industrială, care îşi are originea în polemica lui Morris şi-şi găseşte împlinirea în întemeierea lui Der Deutsche Werkbund, prima şcoală de artă aplicată la producţia industrială de mobile de cea mai bună calitate şi de imediată aderenţă la necesităţile practice. Mai mult încă, Gropius a fost profund impresionat, încă din 1910, de operele şi scrierile arhitectului american F. L. Wright, cunoscut în Europa prin intermediul lui Ashbee ; iar Wright, prin Richardson şi Sullivan, maeştrii săi, fusese direct influenţat de ideile lui Morris.

Gropius a lăsat un număr mic de scrieri, pline de conciziune şi în mod ostentativ aproape cuprinse într-o arie tehnică şi economică ; cele două concepte fundamentale, raţionalizarea şi standardizarea, sînt ideile ilustrate de abundenta literatură polemică a lui Le Corbusier. Însă Gropius nu vede în standardizare atît o formă raţionalizată cît o formă pură, imaginea unei perfecţiuni pe care procesul mecanic o reproduce cu o exactitate impersonală şi absolută. E uşor de regăsit, în această exaltare a procesului mecanic în calitatea lui de proces expresiv desăvîrşit, vechea neîncredere şi vechea opoziţie a cubiştilor (gîndiţi-vă la tehnica cubistă a *collage*-ului) faţă de sensibilism şi emoţionalitate, faţă de precaritatea naturalistă a impresionismului ; şi aceeaşi convingere că forma abstractă este în schimb prin excelenţă concretă în măsura în care nu se referă la reprezentarea vieţii, ci la viaţa însăşi, nu la *catharsis*, ci la dramă. Într-adevăr, în teoria arhitecturii îşi găseşte aplicarea şi explicaţia ideea artei ca valoare, nu numai teoretică, dar şi etică şi socială sau, şi mai exact, etică şi socială în acelaşi timp, întrucît, dacă spiritul nu-şi găseşte expresia dincolo de act este şi act de cunoaştere, astfel că tradiţionalele ba-

riere dintre estetică şi etică se prăbuşesc, aşa cum se prăbuşiseră şi barierele dintre artele plastice şi literatură.

Valoarea critică pe care n-o găsim realizată în sobra şi schematica teorie a lui Gropius, se realizează totuşi atunci cînd susţine că teoria aceasta nu se poate separa de o mişcare pragmatică : şi cum teoria lui nu urmăreşte să fie altceva decît codificarea unei experienţe duse pînă la capăt (notaţi aici apariţia unei necesităţi istoriciste necunoscute lui Le Corbusier şi opuse concepţiei sale mitice despre civilizaţia modernă), teoria respectivă se transformă astfel în mod natural într-o disciplină pedagogică sau, într-un sens mai înalt, într-o pedagogie a artei. Şcoala de arte şi meserii de la Weimar pe care Gropius o transformă, în 1919, în Bauhaus, şi care se strămută apoi la Dessau, e ceva mai mult decît o şcoală de artă : este locul de întîlnire a artiştilor din toate ţările (de la Kandinski la Klee, la Schlemmer şi la Moholy-Nagy) reuniţi de interesul comun pentru o artă nouă, care să realizeze, într-o formă abstractă, expresia pozitivă a unei conştiinţe unitar, şi nu numai social, internaţionale ; cu alte cuvinte, expresia directă a realităţii istorice a unei Europe democrate şi socialiste. Chiar şi revolta socială a expresioniştilor şi anarhismul destructiv al dadaiştilor se absorbeau astfel din nou şi se contopeau într-o nouă şi concretă idee de istorie.

Frank Lloyd Wright.

Frank Lloyd Wright (1869—1959) e un mare arhitect modern, autorul cîtorva monumente de arhitectură care sînt o adevărată operă poetică. Scrierile sale numeroase sînt lipsite de orice claritate şi de orice disciplină teoretică, dar pline de acel avînt care-l împinge pe artist să se îndîrjească asupra edificiului cu aceeaşi rîvnă, cu aceeaşi participare şi în acelaşi fel nemijlocit cu care pic-

torul se îndîrjeşte asupra pînzei şi sculptorul asupra blocului de piatră.

Am menţionat faptul că, prin mijlocirea lui Richardson şi Sullivan, Wright se formează sub influenţa ideilor lui Ruskin şi Morris : pe lîngă aceasta, el este un fanatic al idealului democratic american şi crede în cuvîntul lui Lincoln ca într-o evanghelie socială. E un înflăcărat admirator al poeziei lui Walt Whitman, detestă în mod cordial Europa şi întreaga ei tradiţie clasică şi catolică ; şi nu oboseşte îndemnînd America să se ferească de influenţa europeană, de mitul capitalist al civilizaţiei maşinii, de arta acestei civilizaţii care e o construcţie intelectuală suprapusă realităţii şi nu o adîncă participare la legile organice ale acesteia.

Legi care nu sînt totuna cu legile abstracte ale spaţiului, ci legile care prezidează la dezvoltarea, la procesul de creştere *(growth)* al lucrurilor naturale : nu sînt aşadar legi ale formei, ci legi ale materiei.

> Am început să studiez natura materialelor cînd am învăţat să le văd. Atunci am învăţat să văd cărămida ca pe o cărămidă, lemnul ca pe o bucată de lemn, cimentul, sticla, metalul pe fiecare în sine şi pe toate ca pe ele însele. Ciudată mărturisire, dar lucrul acesta cerea o deosebită concentrare a imaginaţiei. Fiecare material cerea să fie tratat în mod divers şi oferea posibilităţi deosebite de întrebuinţare, potrivit propriei sale naturi : un desen potrivit pentru un anumit material nu era indicat şi pentru altul, conform unui ideal de simplitate asemeni plasticităţii organice.

Desenul, sau proiectul, este, pentru Wright, abstracţia de elemente naturale în termeni pur geometrici. Bineînţeles că forma geometrică nu e luată în sens de exprimare a spaţiului, ca în geometria euclidiană, ci înţeleasă ca pură abstracţie mentală, ca grad al conştiinţei, ca supremă valoare a organicităţii realului care se realizează în gîndirea creatoare. Nu mai este aşadar vorba

de civilizaţia maşinii, de Molohul mecanic, ci de civilizaţia luată în sensul ei de moment sau formă supremă, sau mai actuală, a realităţii. Astfel, realitatea nu se mai manifestă, ca în operele suprarealiste, prin anulare, ci printr-o nouă valoare de conştiinţă. Înţelegem atunci de ce un scriitor italian, E. Persico, a amintit, vorbind de Wright, numele lui Cézanne : al pictorului de care arta contemporană, după criza suprarealistă, simte nevoia să-şi reamintească pentru a-şi limpezi propria-i tradiţie, de care simte că nu mai poate face abstracţie.

Ne explicăm astfel şi felul în care, pornind de la asemenea premise, a ajuns Wright la o formulare mai clară, nu numai a raportului dintre utilitate şi frumuseţea formei arhitectonice, dar şi a raportului dintre arhitectură şi urbanistică. Urbanistica, arta care pentru Le Corbusier se profila încă în termenii „oraşului ideal“ *(la Ville Radieuse)* iar pentru Gropius se punea ca o problemă cu precădere socială, este, pentru Wright, problema personalităţii şi a activităţii umane în relaţia ei directă cu natura, sau a realizării unei libertăţi individuale ca o creaţie continuă şi „organică“. Datorită gîndirii şi operei lui Wright, teoria arhitecturii moderne depăşeşte limitele polemicii împotriva tradiţiei, limite între care o ţinuse cultura europeană. Înţelegem în felul acesta cum, după atîtea discuţii polemice, a reapărut necesitatea concretă a unei istorii a noii arhitecturi, care să rezume şi să justifice, în raport cu un scop ideal constant, nenumăratele tentative de a explica unilateral geneza acelei arhitecturi legînd-o de peripeţiile tehnicii constructive sau de dezvoltarea formelor sau mişcărilor politice şi sociale. S-a constatat că nu se putea scrie o istorie a arhitecturii decît în raport cu istoria gustului modern şi că preocupările tehnice, sociale sau politice găseau o expresie pozitivă, şi nu numai polemică, doar în concreteţea formei. Acesta este rezultatul la care a ajuns, în ceea ce priveşte arhitectura, Nikolaus Pevsner, iar în ceea ce priveşte urbanistica, Lewis Mumford.

ÎNCHEIERE

DRUMUL pe care l-am parcurs pînă aici e foarte lung şi în acelaşi timp prea rapid. Totuşi am impresia că se poate trage o concluzie optimistă în ceea ce priveşte progresul pe care l-a făcut critica de artă în ultimii o sută cincizeci de ani. E drept că acel acord, pe care-l considerăm necesar, între istoria artei şi critica de artă nu s-a produs încă. Dar şi istoria, şi critica, au cîştigat în profunzime. Mai rămîne problema coordonărilor.

Criticii francezi din secolul al XIX-lea, şi în special cel mai ilustru reprezentant al lor, Baudelaire, ne învaţă că sensibilitatea artistică, cu alte cuvinte, comunitatea de experienţă cu artiştii, este izvorul de care are absolută nevoie intuiţia critică. Criticii aceştia au creat o conştiinţă a artei actuale mai vie decît cea care existase pînă atunci, şi-au surprins arta în însăşi actul ei de creaţie, adică în reconstruirea personalităţi artistului. Fără ideile esteticii idealiste n-ar fi putut ajunge la asemenea realizare ; dar fără comunitatea de experienţă cu artiştii, fără impulsul lor pasionat pentru artă, ideile lor estetice n-ar fi rodit, aşa cum se poate vedea din judecăţile esteţilor, ca Hegel, şi din ale istoricilor de artă contemporani cu ei. Adevărul este că esteţii şi istoricii de artă sînt mult mai familiarizaţi cu arta trecutului decît cu cea contemporană lor, şi de aceea nu reuşesc niciodată sau aproape niciodată să surprindă arta în procesul ei de creaţie. Au prea des impresia că activitatea care se desfăşoară în jurul lor înseamnă doar decadenţă sau negaţia artei, şi refuză, prin aceasta, să înţeleagă eterna creaţie umană. Simpatia culturală pentru trecut poate fi înte-

meiată, dar nu se identifică niciodată cu pasiunea pentru artă. Dimpotrivă, simpatia aceasta te obligă să judeci arta prezentului cu măsura artei trecutului, şi să ignori astfel ceea ce e original şi autentic în creaţia contemporană, sau mai rău chiar, să confunzi imitarea schemelor tradiţionale cu creaţia, abilitatea servilă cu libertatea artei. Pe de altă parte se întîmplă că în felul acesta nu se poate înţelege nici măcar arta trecutului, văzută nu în esenţa creaţiei sale, care face ca trecutul să fie nu numai prezent, ba chiar etern, ci doar în cadrul schemelor culturale care aparţin gustului şi nu artei, constituind aspectul ei efemer şi întîmplător, adică ceea ce este mort în trecut. În felul acesta nu sînt înţelese nici prezentul şi nici trecutul.

Experienţa artei contemporane este cea care ne învaţă să deslușim arta trecutului, şi nu invers, cea care rezumă în sine şi justifică experienţa artei trecute. Adevăr valabil atît pentru artă cît şi pentru gîndire : toată istoria civilizaţiei trăieşte în gîndirea contemporană. Nimeni nu-şi poate apropria gustul grecilor din antichitate dacă nu e în stare să se orienteze în gustul contemporan. Adevăr pe care ni-l confirmă chiar Winckelmann şi Hegel care, tocmai pentru că au bazat interpretarea artei pe superioritatea absolută a artei greceşti au sfîrşit prin a înţelege greşit atît arta greacă cît şi arta modernă. Toate încercările ulterioare de a transforma conceptul de clasic într-o măsură a perfecţiunii în scopul de a o aplica artei din toate timpurile au eşuat, şi au prilejuit un hedonism cultural, desigur seducător, dar lipsit de autentica pasiune pentru artă.

Cine are în faţa lui o operă de artă contemporană nu poate recurge la judecăţi gata făcute, precise, consfinţite de tradiţie. Ci trebuie să-şi exercite propria lui putere de judecată critică pentru a accepta, şi pentru a respinge, pentru a retrăi elanurile imaginaţiei creatoare, pentru a deslușI combinaţiile de ordin intelectual, trucurile care caută să treacă drept artă autentică. Pînă şi virtuozitatea pe care ne deprinsesem s-o admirăm în

arta trecutului se vădeşte a fi ceea ce de fapt şi este, abilitate lipsită de conţinut spiritual.

E cu neputinţă ca în operaţia de alegere şi de respingere criticul să nu devină părtinitor. Unde apare caracterul pasional (Baudelaire spune chiar politic) al oricărei critici vii. Nu este supus pasiunii decît cel ce judecă potrivit unor principii abstracte, nu şi cel care aderă spontan la actul de creaţie. Detaşarea de natura fizică, firească la omul de ştiinţă, nu i se potriveşte criticului de artă, care evoluează în lumea lăuntrică a omului, printre pasiunile şi fanteziile acestuia.

Parţialitatea nu-l împiedică pe critic să privească în mai multe direcţii, sau, cel puţin teoretic, în toate direcţiile. El este parţial în ceea ce priveşte eterna creativitate, care reînvie în fiecare zi şi în fiecare clipă o dată cu opera de artă. Dacă a izbutit să surprindă forţa care face dintr-o operă o operă de artă, va şti să recunoască acea forţă în indiferent ce operă, indiferent de gustul în cadrul căruia a luat naştere. Baudelaire a înţeles creativitatea lui Delacroix şi a lui Daumier, dar a ştiut să recunoască pecetea artei şi în opera, atît de deosebită, a lui Ingres. Pe acelaşi temei critic alţii vor şti să-i înţeleagă pe Fidias şi pe Rafael.

Deoarece sufletul artistului se exprimă, nu prin mijlocirea formelor şi a culorilor, *ci în forme şi în culori*, critica din secolul nostru a dat o mare importanţă studiului diverselor modalităţi de a trata formele şi culorile. Iar, dacă studiul acesta a lunecat uneori către aprecierea formei abstracte, uitînd de identitatea dintre formă şi motiv, iar alteori a izolat critica de personalitatea artistului, prin Riegl şi Wölffin de pildă, progresul obţinut pe de altă parte în ceea ce priveşte cunoaşterea formelor şi culorilor este cît se poate de evident. Paralel cu arta modernă, critica a reuşit şi ea, cu alte cuvinte, să excludă dintre valorile artei pe acelea care datorau asemenea calitate numai asociaţiei cu experienţa noastră în ceea ce priveşte realitatea, fără ca acea

experienţă să fie în întregime transformată în valori de formă şi culoare.

Creaţia de forme şi de culori e unicul diapazon pentru a judeca arta, dar creaţia nu e izolată şi nici nu poate fi izolată de viaţa omului. Pictura, se ştie, e o profesie ; dar pentru a deveni artă, chiar şi pictura trebuie să treacă dincolo de limitele profesiunii, trebuie să angajeze întreaga viaţă a artistului. De aici exigenţele morale şi religioase ale operei de artă, care nu constau în pretenţia ca arta să propovăduiască morala şi religia (în cazul acesta nu mai e artă, ci retorică), ci în necesitatea ca poziţia artistului faţă de propria lui creaţie să fie pătrunsă de seriozitate morală şi de aspiraţia către infinit şi universal. Aceasta este învăţătura pe care ne-a dat-o Ruskin, învăţătură pe care critica nu are voie s-o uite.

Cînd se afirmă că opera de artă transcende timpul în care a fost creată, înseamnă că omului îi aparţine creaţia acestei opere, indiferent de timp şi de loc, oricărui om care simte şi imaginează. Şi totuşi imaginaţia nu se epuizează în actul de creaţie, ci participă, aderînd sau revoltîndu-se, la viaţa din propria ei epocă. De aceea arta transcende istoria participînd totodată la făurirea istoriei. Nici nu e cu putinţă să se deosebească din punct de vedere critic creaţia unui artist, fără a cunoaşte pe deplin condiţiile istorice în care a trăit. Iar la această cunoaştere contribuie atît metoda de formulare a idealurilor tipice ale umanităţii, aşa cum le-a imaginat Hegel, cît şi cea a istoriei culturii, de tipul lui Burckhardt şi al lui Dvořák.

Istoria critică a artei se deosebeşte de istoria tradiţională a artei prin faptul că pune un accent mult mai mare pe funcţia sa critică şi acordă o importanţă majoră activităţii critice. Centrul atenţiei sale este personalitatea artistului, care se deosebeşte de personalitatea omului deoarece e surprinsă în momentul în care imaginaţia creatoare a omului se realizează în forme şi culori. Razele convergente ale activităţilor intelectuale,

morale, religioase, sociale, ale tuturor activităţilor umane care alcătuiesc istoria, ajută la explicarea naturii acelui centru, dar sînt valabile numai în funcţie de acel centru. Astfel că principiul esenţial al istoriei critice a artei poate fi formulat în felul următor : istoria artei este funcţia criticii de artă.

Şi dacă vreodată cunoaşterea dezvoltării istorice a criticii de artă va convinge pe cineva să accepte acest principiu, atunci cartea aceasta, care se încheie aici, îşi va fi atins scopul.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Scanned with OKEN Scanner

Introducere.

I. KANT, *Kritik der Urtheilskraft* [Berlin, 1790. Ed. critică, K. Kerbach, Leipzig, 1878. Ediția cea mai completă a operelor lui Kant este cea a Academiei de Științe din Berlin, 1902—1955, în 22 de vol. (ed. it., *Critica del Giudizio*, ed. a III-a, Bari, 1949)].

G. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Aesthetik*, ediție îngrijită de H. G. Hotho, Berlin, 1836—38 (S. W., XII—XIV) [trad. fr., 5 vol., Paris-Nancy, 1840—1852, *Sämtliche Werke*, ed. critică îngrijită de Lasson-Hoffmeister, 26 vol., Leipzig 1920 și urm. Cf. trad. it.: *Estetica*, ed. îngrijită de N. Merker, Milano, 1963].

[R. ZEITLER, *Hegel e Schnaase: La storia dell'arte*, în *Critica d'arte*, V (1958), pp. 203—322.]

B. CROCE, *Estetica*, Palermo, 1902 [ed. a VII-a, Bari, 1949].

— *Problemi di Estetica*, Bari, 1910 [ed. a IV-a, 1949].

— [*Breviario di Estetica*, Bari, 1913 (ed. a II-a, 1952)].

— *Teoria e storia della storiografia*, 1917 [ed. a V-a, 1943].

— *Nuovi saggi di Estetica*, Bari 1920 [ed. a III-a, 1948].

— *La critica e la storia delle Arti figurative*, Bari, 1934 [ed. a II-a, 1946].

— *La poesia*, Bari 1936 [ed. a V-a, 1953].

— *La storia come pensiero e come azione*, Bari, 1938 [ed. a V-a, 1952].

[R. MONTANO, *Arte, realtà e storia (L'estetica del Croce e il mondo dell'arte)*, Napoli-Roma 1951.]

[L. GRASSI, *Benedetto Croce e la critica d'arte*, în *Riv. Ist. Naz. Archeologia e Storia dell'Arte*, I (1952), pp. 328—335.

[L. VENTURI, *Croce e la storia dell'arte*, în *Commentari*, IV (1953), pp. 3—6.]

W. WINDELBAND, *Die Geschichte der neueren Philosophie...*, 2 vol., Leipzig, 1922 (trad. it.: *Dentice di Accadia*, Milano f.a.). — [*Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, ed. a 14-a, Tübingen 1950.]

G. DE RUGGIERO, *Storia della Filosofia* [14 vol., Bari 1920—1934].

R. ZIMMERMANN, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien, 1858.

[L. VENTURI, *Roberto Zimmermann e le origini della Scienza dell'arte, Communicazione al II Congresso di estetica*, Paris 1937, publicat în *Saggi di critica*, Roma, 1956, pp.221—225.]

B. BOSANQUET, *A History of Aesthetics*, London — New York, 1892; ed. a II-a, 1904.

M. MENENDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas esteticas en España* [ediție îngrijită de E. Sanchez Reyes, vol. I-V, ed. a III-a, Madrid, 1962].

E. UTITZ, *Geschichte der Aesthetik*, Berlin, 1932.

K. E. GILBERT-H. KUHN, *A History of Aesthetics*, New York, 1939, [ed. nouă şi adăugită, Londra, 1956].

H. TIETZE, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1913.

A. DRESDNER, *Die Kunstkritik*, München, 1915.

J. SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, a II-a ed. it., Florența, 1956.

[O. KURZ, *Julius von Schlosser, personalità metoda lavoro*, în *Critica d'arte*, II (1955), pp. 402—419.]

R. HEDICKE, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, Strasbourg, 1924.

E. PANOFSKY, *„Idee". Eln Betrag zur Begriffgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, 1924 [ed. a II-a, revăzută, Berlin, 1960; trad. it.: *Idea. Contributo alla Storia dell'Estetica*, Florența, 1952].

M. W. BUNDY, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana (III.), 1927.

Scanned with OKEN Scanner

[B. BERENSON, *Aesthetics Ethics and History in the Arts of Visual Representation*, 1941 (trad. it. aparţinînd lui M. Praz : Milano-Florenţa, 1953.]

[G. NICCO FASOLA, *Della critica*, Firenze, 1947.]

[G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Il concetto dello stile*, Milano, 1951.]

[E. VAN DER GRINTEN, *Enquiries into the history of art-historical writing*, Amsterdam, 1952.]

[L. GRASSI, *Costruzione della Critica d'arte*, Roma, 1955.]

[E. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955 (trad. it. : *Il significato nelle arti visive*, Torino, 1962).]

O bibliografie sistematică privind operele principale de filozofie a artei :

[G. VARET, *Manuel de Bibliographie Philosophique*, Paris, 1956, vol. II, pp. 562—608.]

[E. GILSON, *Peinture et Réalité*, Paris, 1958 (cu bibliografie).]

[*Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 4 vol., Milano, 1959—1961.]

[L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, ed. a II-a, Bologna, 1960.]

[G. MORPUGO-TAGLIABUE, *L'Esthétique contemporaine*, Milano, 1960 (cu bibliografie exhaustivă).]

Ideile mele cu privire la critica şi istoria artei au fost expuse în următoarele lucrări :

Les Instituts Universitaires et l'Histoire de la Critique d'Art, în *Bull. de l'office international des Instituts d'archéologie et d'histoire de l'art*, n. 4 (iulie 1935) pp. 1—14. Idem în nr. 5—9 o îndelungă discuţie provocată, în mod mai mult sau mai puţin direct, de ideile mele.

Théorie et histoire de la critique, în *Art et Esthétique*, I (1936), nr. 1, pp. 3—14.

Art Criticism Now, Lectures delivered march 12, 13, 14, 19, 20, 1941 at Johns Hopkins University, Baltimore 1941.

Letter upon Art Criticism Now, cu răspunsul lui J. Alford, în *Art Bulletin*, XXV (1943), nr. 3, pp. 269—272.

Art and Taste, în *Art Bulletin*, XXVI (1944), nr. 4, pp. 271—273.

[*Arte moderna*, Roma, 1956.]

[Saggi di critica, Roma, 1956.]

Capitolul I.

Opere generale:

E. MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 2 vol., Breslau, 1834—1837.

E. EGGER, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, Paris, 1850.

J. A. OVERBECK, *Die antiken Schrift-Quellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868.

CH. BERNARD, *L'esthétique d'Aristote*, Paris, 1887.

J. WALTER, *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum*, Leipzig, 1893.

E. BERTRAND, *Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*, Paris, 1893.

H. S. JONES, *Selected Passages from Ancient Writers Illustrative of the History of Greek Sculpture*, London, 1895.

A. ROSTAGNI, *Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi*, în *Atene e Roma*, I (1920), pp. 46—47.

S. FERRI, *Nuovi contributi al canone della scultura greca*, în *Riv. Ist. archeologia e storia dell'arte*, VII (1940), pp. 117 și urm.

E. PANOFSKY, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, în *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV (1921), pp. 188—219 [trad. it. în *Il significato nelle arti visive* cit., pp. 61—106].

K. SVOBODA, *L'esthétique d'Aristote*, Brno, 1927.

ARISTOTELE, *La poetica*, ed. Rostagni, Torino, 1928.

— [*Poetica*, ediție îngrijită de M. Valgimigli, ed. a II-a, Bari, 1934.]

E. BIGNAMI, *La poetica di Aristotele e il concetto d'arte presso gli antichi*, Firenze, 1932.

[G. PASQUALI, *La poetica di Aristotele*, în *Stravaganze Quarte e Supreme*, Venezia, 1951.]

[A. ROSTAGNI, *Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica*, în *Scritti minori*, I : *Aesthetica*, Torino, 1955 pp. 76—237.]

PLATONE, *La Reppublica*, introd. de A. Diès, Paris, 1932 (trad. it., Bari, 1947).

A. ROSTAGNI, *Il Sublimo nella storia dell'estetica antica*, în *Annali R. Scuola normale superiore di Pisa*, s. II, vol. II (1933), pp. 99—119, 175—202.

P. M. SCHUL, *Platon et l'art de son temps*, Paris, 1933, ed. a II-a, 1952.

[M. TREVES, *L'estetica di Platone*, în *Archivio di storia della filosofia italiana*, VI (1938), pp. 353—374.]

[R. C. LODGE, *Plato's Theory of Art*, London, 1953.]

[E. GRASSI, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln, 1962 (cu o scurtă antologie a paragrafelor alese).]

J. W. H. ATKINS, *Literary Criticism in Antiquity*, Cambridge, 1934. Despre Xenocrate :

The Elder Pliny's Chapters on the History of Art, trad. de K. Jex-Blake, introd. și coment. de E. Sellers, London, 1896.

Pentru influența ideilor lui Xenocrate, prin Pliniu, asupra artiștilor toscani din 1430—1440 cf. :

R. LONGHI, *Il „Maestro di Pratovecchio"*, în *Paragone*, 1952, nr. 35, pp. 10 și următoarele.

A. KALKMANN, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin, 1898.

Scanned with OKEN Scanner

B. SCHWEITZER, *Xenokrathes von Athen,* Königsberg, 1932.

S. FERRI. *Note esegetiche ai giudizi d'arte di Plinio il Vecchio,* în *Annali Scuola normale di Pisa,* XI (1942), fasc. 2—3, pp. 69 şi urm.

PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche,* ed. îngrijită de S. Ferri, Roma, 1946.

M. T. CICERONE, *De Oratore. Libri tres* [text şi trad. it. de E. Giovannetti, 2 vol., Milano, 1932].

M. F. QUINTILIANO, *Institutiones oratoriae,* XII [trad. fr. şi text critic de H. Banecque, 4 vol., Paris, 1954].

[J. COUSIN, *Etudes sur Quintilien,* I : *Contribution à la recherche des sources de l'Institution oratoire;* II : *Vocabulaire grec de la terminologie rhétorique de l'Institution oratoire,* Paris, 1936].

[G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini,* Firenze, 1951.]

DIONE CRISOSTOMO, *De Dei cognitione,* XII.

FILOSTRATO, *Imagines* [ed. critică O. Benndorf şi K. Schenkel, Leipzig, 1893].

— *Vita Apolloni Tyanoei* [trad. engl. : *The Life of Apollonius of Tyana,* ed. îngrijită de F. C. Conybeare, London — New York, 1912].

VITRUVIO, *De architectura* [(cărţile I-VII), trad. şi note de S. Ferri, Roma, 1960].

Despre Vitruvio cf. :

J. A. JOLLES, *Vitruvs Aesthetik,* Freiburg, 1906.

F. W. SCHLIKKER, *Hellenistische Vorstellungen von der Schonheit des Bauwerks nach Vitruv* [Berlin, 1940].

[P. TOMEI, *Appunti sull'estetica di Vitruvio,* în *Bollettino R. Ist. archeologia e storia dell'arte,* X (1943), pp. 57—73].

[C. J. MOE, *Numeri di Vitruvio,* ed. îngrijită de A. Nediani, Milano, 1945].

[H. KOCK, *Vom Nachleben des Vitruv,* Baden-Baden, 1951].

LUCIANO DI SAMOSATA, Imagines.

— *Prolaliai.*

— *Zeukis.*

PLUTARCO, *Dell'educazione dei figliuoli*, ed. îngrijită de H. Montesi, Firenze, 1916.

L. A. SENECA, *Epistulae morales ad Lucilium* [trad. it.: *Lettere a Lucilio*, de B. Giuliano, 3 vol., Bologna, 1953—1954].

DIONIGI D'ALICARNASSO, *De antiquis oratoribus.*

Capitolul II.

În afară de J. Schlosser şi M. W. Bundy, *op. cit.*, cf.:

L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, 1926.

A. K. COOMARASWAMI, *Mediaeval Aesthetics*, I: *Dionysius the Pseudo-Areopagite, and Ulrich Engelberti of Strassburg*, in *Art Buletin*, XVII (1935), pp. 31—47; II: *St Thomas Aquinas on Dionysus, and a Note on the Relation of Beauty to Truth*, în *Art Bulletin*, XX (1938), pp. 66—77.

[E. DE BRUYNE, *Etudes d'esthétique mediévale*, 3 vol., Bruges, 1946].

[R. MONTANO, *Estetica medioevale*, în „Delta", serie nouă, I (1952)].

[E. DE BRUYNE, *Geschiedenis van de aesthetica. De christelijke oudheid*, Antwerpen, 1954].

[P. FRANKL, *The Gothic, Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton (N.J.), 1960].

[R. ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, 1961].

Despre estetica lui Plotin, Sf. Augustin, Sf. Toma, în afară de B. BOSANQUET, R. CROCE, R. ZIMMERMANN, *op. cit.*, cf.:

E. BREHIER, *La philosophie de Plotin*, Paris, 1928.

S. FERRI, *Plotino e l'arte del III secolo*, în *Critica d'arte*, I (1935—36), pp. 166—171.

[A. GRABAR, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, în *Cahiers archéologiques*, I (1945), pp. 15—34].

E. PANOFSKY, *Idea*, cit.

K. SVOBODA, *L'esthétique de St-Augustin et ses sources*, Brno, 1933.

A. DYROFF, *Ueber die Entwicklung u. den Wert des Aesthetik des Thomas von Aquino*, în *Archiv für systematische Philosophie und Soziologie*, XXXIII (1930).

[U. ECO, *Il problema estetico in S. Tommaso*, Torino, 1956].

[P. J. KOVACH. *Die Aesthetik des Thomas von Aquin*, Berlin, 1961].

Despre enciclopedii etc. :

SANCTUS ISIDORUS. *Etymologiarum Libri XX*, ed. Migne. *Patrologia Latina*, vol. LXXXII.

[M. DONATI, *Il pensiero estetico in Isidoro di Siviglia e negli enciclopedisti medievali*, în *Atti Accad. Naz. dei Lincei*, CCCXLV, vol. III (1948), fasc. 7—10, pp. 370 și urm.]

PAULUS SILENTIARUS. *Descriptio Ecclesiae Sanctae Sophiae*, ed. Migne, *Patrologia Greca*, vol. LXXXVI, 2, coll. 2119—2263.

J. P. RICHTER, *Quellenbuch der bizantinischen Kunstgeschichte*, Wien, 1897.

[P. A. MICHELIS, *L'esthétique de l'art byzantin*, Paris, 1959.]

[GERVASE MATHEW, *Byzantine Aesthetics*, London, 1963.]

E. TEA, *Witelo, prospettico del secole XIII*, în *L'arte*, XXX (1927), pp. 3—30.

E. WILDE, *Geschichte der Optik*, Berlin, 1838.

VILLARD DE HONNECOURT, *Livre de portraiture*, ed. Hahnloser, Wien, 1935.
[*Idem cf.* :]

[*The Sketchbook of Villard de Honnecourt*, ed. T. Bowie, Bloomington (I11.), 1959.]

Despre tratate :

I. MERRIFIELD, *Original Treatises Dating from the XII th to XVIII th Centuries on the Art of Painting*, 2 vol., London, 1848.

A. PELLIZZARI, *I trattati attorno le arti figurative in Italia e nella Penisola Iberica*, vol. I: *Dall'antichità classica al sec. XIII*, Napoli, 1915 [vol. II: *Dal sec. XIII al XVI*, Genova-Roma-Napoli, 1942.]

[P. FRANCASTEL, *L'humanisme roman. Critique des théories sur l'art du XI-e siècle en France*, Strasbourg, 1942.]

E. BERGER, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Malerei*, München, 1897.

G. LOUMIER, *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, Paris, 1920.

THEOPHILUS PRESBYTER, *Technik des Kunsthandwerke im zehnten Jahrhundert. Des Theophilus Presbyter Diversarum Artium Schedula*, ed. W. Theobald, Berlin, 1933.

D. V. THOMPSON, *The Schedula of Theophilus Presbyter*, în *Speculum*, aprilie 1932.

[Idem cf. :]

[*De diversis artibus*, text latin și trad. engl., ediție îngrijită de C. R. Dodwell, London, 1961.]

D. DE FOURNA, *Hermenèia tès Zographikès*, St. Peterbourg, 1909.

A. N. DIDRON, *Iconographie Chrétienne. Histoire de Dieu*, Paris, 1843.

D. V. THOMPSON jr., *The „De Clarea" of the so-called Anonymus Bernensis*, în *Technical Studies*, I (1932), pp. 8—19, 69—81.

— *De Liber Magistri Petri de Sancto Audemaro de coloribus faciendis*, în *Technical Studies*, IV (1935), pp. 28—33.

J. J. TIKKANEN, *Studien über die Farbengebung in der Mittelalterlichen Buchmalerei*, publicat după manuscrisul lui T. Borenius, Helsingfors, 1933.

Despre critica florentină din sec. XIV cf. :

J. VON SCHLOSSER, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des Abendländischen Mittelalters*, Wien, 1896.

Scanned with OKEN Scanner

L. VENTURI, *La critica d'arte in Italia durante i sec. XIV e XV*, în *L'arte*, XX (1917), pp. 305—326.

— *La critica d'arte e Francesco Petrarca*, în *L'arte*, XXV (1922), pp. 238—244, republicat în *Pretesti di critica* cit.

— *La critica d'arte alla fine del Trecento*, în *L'arte*, XXVIII (1925), pp. 233—244.

H. JANITSCHEK, *Dantes Kustlehre und Giottos Kunst*, Leipzig, 1892.

FILIPPO VILLANI, *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, ed. Galletti, Firenze, 1847.

G. CALÒ, *Filippo Villani*, Rocca San Casciano, 1904.

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte* [ed. G. e C. Milanesi], Firenze, 1859 [ed. R. Simi, Lanciano, 1913; ed. D. V. Thompson jr., *The Craftman's Handbook*, New York, 1961.]

Capitolul III.

Pe lîngă operele citate pînă acum, cf. :

K. BIRSCH-HIRSCHFELD, *Die Lehre von der Malerei in Cinquecento*, Roma, 1912.

K. BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig, 1914.

L. VENTURI, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance*, în *Gazette des Beaux-Arts*, V, v (1922), pp. 321—331 : VIII (1923), pp. 43—52; IX (1923), pp. 38—48; retipărit în *Quaderni critici*, Rieti, 1928.

J. VON SCHLOSSER, *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*, Palermo, 1932.

[R. W. LEE, *„Ut pictura pöesis" : The Humanistic Theory of Painting*, în *Art Bulletin*, XXII (1940), pp. 197—269].

[M. L. GENGARO, *Orientamenti della critica d'arte nel Rinascimento cinquecentesco*, Milano-Messina, 1941.]

[C. E. GILBERT, *Antique Frameworks for Renaissance art Theory : Alberti and Pino*, în *Marsyas*, III (1943—1945), pp. 87—106.]

[E. DE BRUYNE, *Geschiedenis van de aesthetica. De Renaissance*, Amsterdam, 1951.]

[G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento*, Bari, 1954.]

[A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy 1450—1600*, Oxford, 1956.]

[P. MURRAY, *Art Historians and Art Critics*, IV, în *Burlington Magazine*, XCIX (1957), pp. 330—336.]

[J. R. SPENCER, *Ut rethorica pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting*, în *Journ. of the Warburg and Courtauld Inst.*, XX (1957), pp. 26—44.]

Despre perspectiva şi teoria proporţiilor în Renaştere cf.:

[E. PANOFSKY, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, în *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV (1921), pp. 188—219 (trad. it. în *Il significato nelle arti visive* cit.), 1962.]

— [Die Perspektive als *„Symbolische Form"*, în *Vorträge der Bibliothek Warburg, Vorträge* 1924—1925, Leipzig-Berlin, 1927 (trad. it.: *La prospettiva come „forma simbolica" e altri scritti*, Milano, 1961).]

[G. J. KERN, *Die Entwicklung der centralperspektivischen Konstruktion in der Europäischen Malerei von der Spätantike bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, în *Forschungen und Fortschritte*, 1937, pp. 181 şi urm.]

[PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, ed. îngrijită de G. Nicco-Fasola, Firenze 1942.]

[G. NICCO-FASOLA, *Svolgimento del pensiero prospettico nei trattati da Euclide a Piero della Francesca*, în *Le arti*, V (1942—1943), pp. 59—71.]

[G. CASARA, *Piero della Francesca e i fondamenti geometrici della prospettiva pittorica*, în *Atti e memorie R. Acad. Petrarca di lettere arti e scienze*, serie nouă, XXXII-XXXIII (1944).]

[R. WITTKOWER — B.A.R. CARTER, *The Perspective of Piero della Francesca'a „Flagellation"*, în *Journ. of the Warburg and Courtauld Inst.*, XVI (1953), pp. 292—302.]

Scanned with OKEN Scanner

[— *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949 ; ed a III-a, rev., London, 1962.]

[B. SCHWEITZER, *Vom Sinn der Perspektive*, Tübingen, 1953.]

[P. SPEZIALI, *Léonard de Vinci et la Divina Proportione di Luca Pacioli*, în *Bibl. d'Humanisme et Renaissance*, XV (1953), pp. 295—305.]

[L. PACIOLI, *De Divina Proportione*, ed. Milano, 1956.]

[D. GIOSEFFI, *Perspectiva artificialis. Per la storia della prospettiva. Spigolature e appunti*, Trieste, 1957.]

[J. WHITE, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London, 1957.]

[E. ULLMANN, *Die Lehre von den Proportionen*, Dresden, 1958.]

[A. PARRONCHI, *Le due tavole prospettiche del Brunelleschi*, 1—2, în *Paragone*, IX (1958), nr. 107, pp. 3—32 ; X (1959), nr. 109, pp. 3—31.]

[P. FRANCASTEL, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, ed. a II-a, Torino, 1960 (ed. I-a, 1957).]

LORENZO GHIBERTI, *I Commentarii*, ed. J. von Schlosser, Berlin, 1912 [ed. O. Morisani, Napoli, 1947.]

[— *Il secondo commentario*, ed. îngrijită de G. Niccolai, Firenze, 1956.]

L. VENTURI, *Lorenzo Ghiberti*, în *Pretesti di critica*, Milano, 1929, pp. 95 și urm.

[R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton (N.J.), 1956 (cu o vastă bibliografie).]

L. B. ALBERTI, *La pittura*, Lanciano, 1911.
[Della Pittura, ed. L. Mallè, Firenze, 1950 (cu bibliografie).]
— *De re aedificatoria*, Firenze, 1485.

J. BEHN, *L. B. Alberti als Kunstphilosoph*, Strasbourg, 1911.

W. FLEMMING, *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch L. B. Alberti*, Berlin, 1916.

G. VESCO, *L. B. Alberti e la critica d'arte*, în *L'arte*, XXII (1919), pp. 57—71, 136—148.

P. H. MICHEL, *La pensée de L. B. Alberti*, Paris, 1930.

Scanned with OKEN Scanner

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura,* ed. Ludwig. Wien, 1882 [idem cf. ed. lui A. Chastel, Paris, 1960 (editat pentru prima dată după colaţionarea tuturor manuscriselor)].

J. P. RICHTER, *The Literary Works of Lionardo,* London, 1883 (ed. a II-a rev., Oxford, 1939).

L. VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci,* Bologna, 1919.

R. BAYER, *Léonard de Vinci,* La grâce, Paris, 1933.

F. BONGIOVANNI, *Leonardo pensatore,* Piacenza, 1935.

[C. LUPORINI, *La mente di Leonardo,* Firenze, 1953.]

[G. CASTELFRANCO, *Momenti della recente critica vinciana,* în *Leonardo, saggi e ricerche,* Roma, 1954.]

[A. M. BRIZIO, *Il trattato della pittura di Leonardo,* în *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi,* I (1956), pp. 309 şi urm.]

[C. PEDRETTI, *Note sulla cronologia del „Trattato della pittura" di Leonardo,* în *L'arte,* LVIII (1959), pp. 25—39; LXIX (1960), pp. 16—89.]

MICHELANGELO BUONARROTI, *Lettere,* ed. Milanesi, Firenze, 1875.

— *Poesie,* ed. Frey, Berlin, 1897.

[R. J. CLEMENTS, *Michelangelo's Theory of Art,* New York, 1961.]

FRANCISCO DE HOLLANDA, *Tractato di pintura antigua,* f.l. 1548, Ed. A. Pellizzari, ed. I, Napoli, 1914.

[A. M. BESSONE AURELJ, *Dialoghi michelangioleschi di Francisco d'Olanda,* Roma, 1926.]

[R. J. CLEMENTS, *The authenticity of F. de Hollanda's „Dialogos em Roma",* Publications of the Modern Language Association of America, LXI (1946), pp. 1018—1028.]

JEAN PÉLERIN LE VIATEUR, *De artificiali perspectiva,* Toul, 1505.

ALBRECHT DÜRER, *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion,* Nürnberg, 1528.

E. PANOFSKY, *Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener,* Berlin, 1915.

Scanned with OKEN Scanner

[W. M. CONWAY (ed. îngrijită de), *The Writings of Albrecht Dürer*, New York, 1958.]

PIETRO ARETINO, *Lettere*, Paris, 1609 [ed. îngrijită de F. Pertile şi E. Camesasca; *Lettere sull'arte*, 4 vol., Milano, 1957—1960].

K. VOSSLER, *Pietro Aretino's Künstlerisches Bekenntnis*, în *Neue Heidelberger Jahrbücher*, 1900.

[S. ORTOLANI, *Pietro Aretino e Michelangelo*, în *L'arte*, XXV (1922), pp. 15—26.]

— *Le origini della critica d'arte a Venezia*, în *L'arte*, XXVI (1923), pp. 1—17.

PAOLO PINO, *Dialogo di Pittura*, Venezia, 1548 [ed. P. BAROCCHI, în *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960, vol. I, pp. 93 şi urm.].

LUDOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato „L'Aretino"*, Venezia, 1557 [ed. P. BAROCCHI, în *Trattati d'arte* cit., vol. I, pp. 141 şi urm.].

[P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 3 vol., Bari, 1960—61—62.]

G. VASARI, *Le Vite de' piú eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, ed. I, Firenze, 1550: ed. a II-a, Firenze, 1568 [cf. de asemenea, ed. îngrijită de G. Previtali şi P. Ceschi, Milano, 1962 şi urm.].

Cea mai bună ediţie a *Operelor* lui Vasari rămîne tot cea a lui G. Milanesi, 9 vol., Firenze, 1878—1885.

— *Il Libro della Ricordanze*, ed. îngrijită de A. Del Vita, Arezzo, 1927.

— Lo Zibaldone, ed. îngrijită de A. Del Vita, Roma, 1938.

K. FREY, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 2 vol., München, 1929—1930.

W. VON OBERNITZ, *Vasaris Allgemeine Kunstanchauungen*, Strasbourg, 1897.

W. KALLAB, *Vasaristudien*, Wien, 1908.

C. L. RAGGHIANTI, *Il valore dell'opera di G. Vasari*, în *Rendiconti R. Accad. dei Lincei*, seria VI, vol. IX (1933) pp. 758—826.

[B. OCCHINI, *Giorgio Vasari e i „pregiudizi" della critica d'arte*, în *Rinascita*, VI (1943), pp. 19—36.]

[R. BERENSON, *Il Vasari alla luce delle recenti pubblicazioni*, în *Studii vasariani. Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della 1-a ed. delle Vite*, Firenze, 1952, pp. 257 şi urm.]

[L. VENTURI, *La critica di Giorgio Vasari*, în *Studi vasariani* cit., pp. 29 şi urm.]

[P. BAROCCHI, *Finito e non-finito nella critica vasariana*, în *Arte antica e moderna*, I (1958), pp. 221—235.]

[J. ROUCHETTE, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, 1959.]

[S. LEONTIEF ALPERS, *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, în *Journ. of the Warburg and Courtauld Inst.*, XXIII (1960), pp. 190—215.]

S. SERLIO, *Regole generali di architettura...*, Venezia, 1584 (prima ediţie completă, îngrijită de G. D. Scamozzi).

G. C. ARGAN, *Sebasstiano Serlio*, în *L'arte*, XXXV (1932), pp. 183 şi urm.

W. B. DISMOOR, *The Literary Remains of Sebastiano Serlio*, în *Art Bulletin*, XXIV (1942), pp. 55—91, 115—154.

[R. BILLING, *Die Kirchenpläne „al modo antico" von Sebastian Serlio*, în *Opuscula romana*, I (1954), pp. 21—38.]

A. PALLADIO, *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia, 1570 [ediţie nouă în facsimile, Milano, 1945].

[Pentru o bibliografie recentă privind studiile asupra lui Palladio, cf.: W. TIMOFIEWITSCH, *Die Palladio Forschung in den Jahren von 1940 bis 1960*, în: *Zeitschr. f. Kunstgeschichte*, XXIII (1960), nr. 2, pp. 178—181.]

G. PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1584.

— *Idea del Tempio della pittura*, Milano, 1590 [ed. nouă, Roma, 1947.]

[M. L. GENGARO, *La teoria dell'arte di Giovan Paolo Lomazzo*, în *Arch. Stor. Lomb.*, LXX (1932), pp. 541—550.]

Despre conceptul de manierism, cf. :

[M. TREVES, *Maniera. The History of a Word*, în *Marsyas*, I (1941), pp. 69—88.]

[G. BRIGANTI, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945 (cu o bibl. exaustivă).]

[L. COLETTI, *Intorno alla storia del concetto di Manierismo*, în *Convivium*, VI (1948) pp. 801 și următoarele.]

[G. WEISE, *La doppia origine del concetto di Manierismo*, în *Studi vasariani* cit., pp. 181 și următoarele.]

[N. IVANOFF, *Le ignote considerazioni di G. B. Volpato sulla „maniera"*, în *Retorica e Barocco*, Roma, 1955, pp. 99—107.]

[G. NICCO-FASOLA, *Storiografia del Manierismo*, în *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi*, Roma, 1956, I, pp. 429.]

[N. IVANOFF, *Stile e maniera*, în *Saggi e memorie di storia dell'arte*, I (1957), pp. 109—63.]

ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI, *Atti del Convegno: Manierismo, Barocco, Rococò, concetti e termini* (1960), caietul nr. 52, Roma, 1962.

Capitolul IV.

Despre conceptul de *barocco* și despre estetica secolului al XVII-lea, pe lîngă operele citate, cf. :

H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barok. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barokstils in Italien*, München, 1888 (trad. it.: *Rinascimento e Barocco*, Firenze, 1928).

— *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915 [trad. it.: *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, Milano, 1953.]

A. RIELG, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien, 1907.

B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1929.

E. D'ORS, *Del Barocco*, ed. îngrijită și introd. de L. Anceschi. Milano, 1945.

[D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947.]

[G. BRIGANTI, *Barocco, strana parola*, în *Paragone*, I (1950), fasc. I, pp. 19—24.]

— [„*Barock in Uniform*", în *Paragone*, I (1950), fasc. 3, pp. 6—14.]

— [*Milleseicentotrenta ossia il Barocco*, în *Paragone*, II (1951), fasc. 13, pp. 8—17.]

[L. ANCESCHI, *Del Barocco e altre prove*, Firenze, 1953.]

[D. MAHON, *Art Theory and Artistic Practice in the Early Seicento: some clarifications*, în *Art Bulletin*, XXXV (1953), pp. 226—232.]

[„*Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici: retorica e barocco*", Roma, 1955.]

[V. L. TAPIÉ, *Baroque et Classicisme*, Paris, 1957.]

[O. KURZ, *Barocco: Storia di una parola*, în *Lettere italiane*, 1960, 4, pp. 414—444.]

[ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI, *Atti del Convegno: Manierismo, Barocco, Roccocò* cit.]

[L. ANCESCHI, *Idea del Barocco*, în *Barocco europeo e barocco veneziano*, ed. îngrijită de V. Branca, Firenze, 1962, pp. 1—13.]

[O. KURZ, *Barocco: storia di un concetto*, în *Barocco europeo e barocco veneziano*, pp. 15—33.]

Despre legăturile dintre baroc și contrareformă, cf.:

W. WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921.

E. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932.

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna, 1582 [de asemenea cf. ed. lui P. Barocchi, în *Trattati d'arte cit.*, vol. II (1961), pp. 117 și următoarele].

GIO. PIETRO BELLORI, *Le vite de'Pittori Scultori ed Architetti moderni*, Roma 1672 (ed. în facsimil, Roma, 1931).

— *Vite di G. Reni, A. Sacchi, C. Maratti*, sub îngrijirea lui M. Piacentini, Roma, 1942.

[K. DONAHUE, *The ingenious Gio. Pietro Bellori, A. Biographical* study, în *Marsyas*, III (1943—1945), pp. 107—138.]

J. VON SCHLOSSER, *Sull'antica storiografia italiana dell'arte cit.*, 1932.

C. L. RAGGHIANTI, *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca*, în *La Critica*, XXXI (1933), pp. 65—74, 223—233, 382—394.

[D. MAHON-L. VENTURI, *L'„Eclettismo" e i Carracci: un post-scriptum*, în *Commentari*, I (1950), pp. 163—171.]

[D. MAHON, *Eclectism and Carracci. Further Reflections on the validity of a Label*, în *Journ. of the Warburg and Courtauld Inst.*, XVI (1953) pp. 303—341.]

G. B. PASSERI, *Vite de'Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, 1772 (ed. postumă) (ed. J. Hess, *Die Künstlerbiographien von G. B. Passeri*, Leipzig-Wien, 1934).

[J. HESS, *Un nuovo manoscritto delle vite di Giovanni Battista Passeri*, în *Commentari*, VIII (1957), pp. 262—278.]

F. BALDINUCCI, *Notizie de'Professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681—1728 [reproduse în ed. completă de *Opere*, 11 vol., Milano 1811—12.]

[O selecție privind viețile pictorilor din sec. al XVII-lea publicată de G. Battelli (1914) a fost retipărită prin grija lui F. Croce: F. BALDINUCCI, *Dal Barocco a Salvator Rosa*, Firenze, 1961.]

— [*Vita del Bernini scritta da F. Baldinucci*, prefațată și îngrijită de S. Samek-Ludovici, Milano, 1948.]

F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena, 1657.

L. SCARAMUCCIA, *Le finezze dei pennelli italiani*, Pavia, 1674.

Despre critica franceză din sec. XVII și XVIII, cf.:

A. FONTAINE, *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, Paris, 1909.

Despre ideile lui Poussin, cf.:

BELLORI, *Vite* cit., pp. 403—462.

Lettres de Poussin, ed. P. du Colombier, Paris, 1929.

M. ALPATOV, *Poussin's Problems*, în *Art Bulletin*, XVII (1935), pp. 5—30.

Scanned with OKEN Scanner

[De asemenea cf. *Actes du Colloque Poussin*, Paris, 1960.]

[D. MAHON, *Poussiniana*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1962, (număr special, iulie-august.]

R. FREART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, 1662.

CHANTELOU, *Journal de voyage de Chevalier Bernin en France*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1877—1884 [în ed. separată, Paris, 1885. Trad. it. de Stefano Bottari, *Bernini in Francia*, Roma, 1946.]

A. FELIBIEN DES AVAUX, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes*, Paris, 1666—1668.

M. BORSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia, 1660.
— *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674.

L. LOPRESTI, M. Boschini scrittore d'arte del sec. XVII, în *L'arte*, XXII (1919), pp. 13—33.

[A. TOSITTI, *M. Boschini, critico dell'arte veneta*, în *Convivium*, VI (1934), fasc. 5, pp. 709—751.]

[N. IVANOFF, *Il concetto dello stile nel Poussin e in M. Boschini*, în *Commentari*, III (1952), pp. 51—61.]

[C. JANNACO, *M. Boschini e la Poetica barocca*, în *Studi settecenteschi*, III (1962), Firenze, 1963, pp. 91—104.]

[R. PALLUCCHINI, *M. Boschini e la pittura veneziana del Seicento*, în *Barocco europeo e barocco veneziano*, pp. 95—136.]

R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1699.
— *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708.

L. MIROT, *Roger de Piles*, Paris, 1924.

[J. STEEGMAN, *The „Balance des peintres" of Roger de Piles*, în *Art Quarterly*, XVII (1954), pp. 255 și următoarele.]

[S. HEILAND, *La balance des peintres*, în *Festschrift J. Jahn*, Leipzig, 1958, pp. 237—245.]

Despre polemicile artistice din perioada respectivă, cf.:

A. FONTAINE, *Doctrines d'art* ecc. cit.

Xenocrate, 43, 44, 45, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 123, 184, 216, 243, 268, 308

Zampieri, Domenico, *vezi* Domenichino
Zanetti, Antonio Maria, 173
Zeuxis, 45, 53, 57, 64, 65, 90, 91, 137, 307
Zimmermann, Robert, 313, 314, 321, 329
Zola, Emile, 269, 296, 298, 299, 302
Zorn, Anders Leonard, 293
Zuccolo, Ludovico, 137
Zurbarán, Francisco, 133

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Prefața 5
Notă asupra ediției 9
Introducere 11

I Grecii și romanii 43
II Evul mediu 73
III Renașterea 97
IV Perioada barocă 131
V Iluminism și neoclasicism 157
VI Romantismul și evul mediu . . . 186
VII Filozofia idealistă și istoria artei . 216
VIII Filologi, arheologi și cunoscători în secolele XIX și XX 242
IX Critica franceză în secolul al XIX-lea 268
X Critica de artă și pura vizualitate . 307
XI Critica de artă din secolul al XX-lea 332

Încheiere 361
Bibliografie 367
Indice 429

Biblioteca de limbi clasice și moderne

Scanned with OKEN Scanner

În colecţia „STUDII"

Au apărut :

VERA CĂLIN
Alegoria şi esenţele

ARAM M. FRENKIAN
Înţelesul suferinţei umane la Eschil, Sofocle şi Euripide

MIHAI GRAMATOPOL
Moira, mythos, drama

UMBERTO ECO
Opera deschisă (Formă şi indeterminare în poeticile contemporane)

HUGO FRIEDRICH
Structura liricii moderne

V. I. PROPP
Morfologia basmului

SILVIAN IOSIFESCU
Construcţie şi lectură

ROMUL MUNTEANU
Farsa tragică

ALBERT BÉGUIN
Sufletul romantic şi visul

JOHAN HUIZINGA
Amurgul Evului Mediu

I. M. LOTMAN
Lecţii de poetică suructurală

MARCEL RAYMOND
De la Baudelaire la suprarealism

Sub tipar :

EDGAR PAPU
Feţele lui Ianus

PIERRE FRANCASTEL
Figura şi locul

NORTHROP FRYE
Anatomia criticii

HERBERT READ
Originile formei în artă

RENÉ WELLEK
Conceptele criticii

Scanned with OKEN Scanner

Istoria criticii de artă a lui Lionello Venturi nu reprezintă un simplu compendiu al ideilor estetice şi critice referitoare la creaţia pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor, mergînd din antichitate pînă în zilele noastre, ci un aprofundat examen al acestor idei, sprijinit pe baze teoretice corespunzătoare, care îmbrăţişează întreg cîmpul experienţei acumulate de marii artişti ai lumii.

Profesor de istoria artei la Universitatea din Torino din 1915, *LIONELLO VENTURI* (1885—1961), a părăsit catedra în 1931, după ce a refuzat să presteze jurămînt de credinţă regimului mussolinian. A emigrat întîi în Franţa, iar apoi (1939) în S. U. A., unde şi-a continuat cariera universitară. Reîntors după război (1945) în patrie, este numit profesor la Universitatea din Roma, unde activează pînă în 1960.

Printre lucrările sale se numără *Giorgione şi giorgionismul* (1913), *Critica şi arta lui Leonardo da Vinci* (1919), *Gustul primitivilor* (1926), *Cezanne, arta şi opera sa* (1936), *Arhivele impresionismului* (1939), *Cum trebuie privit un tablou, de la Giotto la Chagall* (1949), *Caravaggio* (1953), *Studii critice* (1956).

Lei 15

Scanned with OKEN Scanner